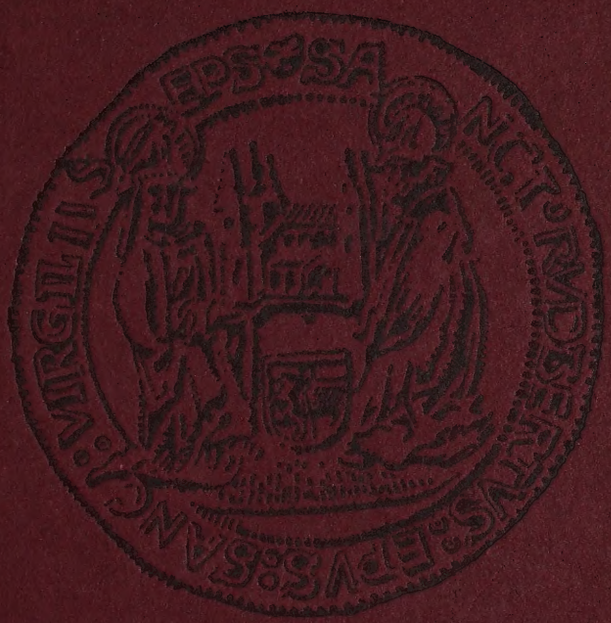
anxa
88-B
6640



ARTES AUSTRIAE

STUDIEN ZUR KUNSTGESCHICHTE ÖSTERREICHS

3. BAND

DER DOM ZU SALZBURG

VON JOSEF MÜHLMANN

ZWEI TEILE MIT 76 ABBILDUNGEN

KRYSTALL-VERLAG GES. M. B. H. / WIEN 1925

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

DRUCK DER ÖSTERREICHISCHEN STAATSDRUCKEREI IN WIEN 3832 25

KRITIK DER LITERATUR

Gustav Heider hat 1857 die älteste kunstgeschichtliche Abhandlung über den Dom zu Salzburg geschrieben. Er gibt eine kurze Baugeschichte aus zweiter Hand, nach Mezger, führt die wichtigsten Abbildungen an, die Zeichnung und den Holzschnitt von St. Peter und weist die Zeichnung des Pater Jakobus, eine angebliche Darstellung des Domes aus der Zeit Kaiser Heinrichs, als Fälschung des 19. Jahrhunderts zurück. Die Arbeit enthält im einzelnen viele Irrtümer, in wesentlichen Punkten aber ein richtiges Endresultat. Heider sieht im Bau, den die alten Ansichten zeigen, eine romanische Kirche nach Art der großen Dome Deutschlands während des 12. Jahrhunderts.

30 Jahre später erscheint die nächste Arbeit über den Dom, von V. Berger, der die Baugeschichte erweitert, ohne die Quellen, die aus zweiter Hand stammen, anzugeben. Sein Verdienst besteht darin, daß er die Abbildungen, die er um drei vermehrt, genauer beschreibt und untereinander vergleicht, ferner daß er manche Irrtümer Heiders richtig stellt. Selbständige Schlüsse sind aus dem Studium der Bilder nicht gezogen, auch die gleichzeitige Architektur ist nicht berücksichtigt. Das Endergebnis: Dem gegenwärtigen Dom gingen zwei ältere Bauten voran, der Dom Virgils und der Konrads III. vom Jahre 1181.

Schnerich hat zum ersten Male das Urkundenmaterial im größeren Maßstab herangezogen, und darin liegt der bleibende Wert seiner Beiträge zur Domforschung. Den Beginn macht eine gedrängte Baugeschichte auf Grund eigener Quellenarbeit, wobei die wichtigsten Daten angeführt, aber nicht kritisch verwertet sind. Es folgt eine Aufzählung der Abbildungen, die um vier weitere vermehrt werden, hierauf eine allgemeine Baubeschreibung auf Grund der Bilder, auf die im einzelnen nicht eingegangen wird Schnerichs Beschreibung trägt den Charakter einer topographischen Darstellung, weshalb auf die Zubauten und namentlich auf eine genaue Schilderung des Inneren das größte Gewicht gelegt wird, wozu die Schriften Steinhausers und reiches Urkundenmaterial die einzige Grundlage abgeben. Wir erfahren viele Dinge, die Einrichtung betreffend, aber wenig, was für die Architektur des Innenraumes von Belang wäre. Der Abschnitt über die Zeit- und Stilbestimmung ist mangelhaft und bedarf am meisten einer Ergänzung und Berichtigung. Die Zuweisung der Chorseite an Konrad I. erweist sich bei genauerem Studium der alten Ansichten als Irrtum, den auch Buberl übernommen hat. Mit Recht weist Schnerich auf Sachsen als wichtige Kunstquelle für Salzburg. Auch die Rekonstruktion des Grundrisses bedarf einer Verbesserung.

Fr. J. Schmitt's Abhandlungen sind Arbeiten eines historischen und kunstgeschichtlichen Dilettanten, bringen aber doch neue Gesichtspunkte, indem sie im größeren Maßstabe die gleichzeitige Kunst zum Vergleich heranziehen, ohne jedoch die vorhandenen Abbildungen entsprechend zu berücksichtigen. Die Stilbestimmung beschränkt

sich auf das Aufzählen von verwandten Motiven. Schmitt geht aufs Ganze los, auf die architektonische Gesamterscheinung und versucht auch eine Rekonstruktion des Inneren, indem er Kirchen der Nachbarschaft zum Vergleich heranzieht. Im Gegensatz zu Schnerich, der in der sächsischen Kunst das Vorbild für den Dom sucht, weist Schmitt mit Recht auf die größere Verwandtschaft mit rheinischen Bauten hin. Schließlich gelangt er zu dem Ergebnis, daß der Bauplan im 11. Jahrhundert ausgeführt und bis zur Abtragung des Domes beibehalten wurde. Die Arbeit enthält zahlreiche Irrtümer und unbegründete Vermutungen. Der historische Teil ist völlig ungenügend und strotzt von unrichtigen Angaben. Ohne Grund verlegt er zum Beispiel den ersten Dombau in das 9. Jahrhundert, obwohl zahlreiche Quellen von der Gründung Virgils berichten.
Es folgen zeitlich mehrere Polemiken zwischen Schnerich und Schmitt, die keinen Fortschritt in der Domforschung bedeuten.
Die Arbeit Paul Buberl's über die Nonnberger Fresken enthält einen Abschnitt über die Baugeschichte Salzburgs im frühen Mittelalter und bringt wertvolle Ergänzungen zur Urkundenforschung der Geschichte des Domes. Buberl untersucht die Bautätigkeit der Salzburger Bischöfe bis zum Jahre 1200, darunter besonders ausführlich die Zeit Konrads I. auf Grund der vita Chunradi. Die Urkunden sind nicht bloß angeführt, sondern auch kritisch verwertet.
In der gesamten Literatur über den Dom vermißt man eine eingehende chronologische Beschreibung der alten Abbildungen, die wertvolller sind als alle Urkunden; ferner fehlt ein kritischer Vergleich der alten Abbildungen sowie der Zusammenhang zwischen der Bau- und Stilgeschichte. Auch das Material für die Stilbestimmung, das bisher benützt wurde, ist äußerst mangelhaft.
Meine Untersuchung beschränkt sich auf das architektonische Gesamtbild; Zubauten und Einrichtung wurden bloß herangezogen, soweit sie mit dem Bau in engerem Zusammenhang stehen. Zu dem bestehenden Urkundenmaterial kamen einige neue Quellen, vor allem die Melker Annalen, die wertvolle Nachrichten bringen. Das Hauptgewicht wurde auf die Bildanalyse und auf die Stilbestimmung gelegt.

DER DOM ZU SALZBURG IM MITTELALTER

DER DOM ZU SALZBURG IM MITTELALTER

VON JOSEF MÜHLMANN

Virgil, der Gründer des Salzburger Domes, kam 743 als Mönch und Glaubensbote von Irland ins Frankenreich. 745 folgte er dem Ruf des Bayernherzogs Otilo, der ihn zum Nachfolger des Bischofs Johann von Salzburg bestimmte. 20 Jahre eifriger Missionsarbeit in slavischem Gebiet, Organisation im eigenen Lande, der Streit mit Bonifatius und innere Kämpfe waren vorausgegangen, ehe Virgil die Bischofsweihe empfing[1]. Im selben Jahre — 767 — begann er den Dom zu bauen[2]. Zahlreiche Kirchen in Stadt und Land mögen bereits bestanden haben — davon erzählt die Grabinschrift[3] — und nun sollte der Dom sein Lebenswerk krönen.

774 weihte Virgil den neuen Dom zu Ehren des heiligen Rupert, dessen Gebeine er aus dem Kloster St. Peter hieher übertrug[4]. Der Bau dauerte acht Jahre und war »von staunenswerter Größe«. Dies ist die einzige sichere Nachricht, die wir vom Aussehen des Virgil-Domes besitzen. Mezger erzählt in seiner Chronik von vier ungeheuren Türmen, eine Angabe, die nicht beglaubigt und wenig wahrscheinlich ist. Über die Gestalt des ersten Baues können wir nur mutmaßen. Nach der Bedeutung, die Salzburg damals besaß, müßte man einen Bau ersten Ranges annehmen, eine karolingische Basilika, etwa nach Art der Klosterkirche St. Gallen, die uns im Plan vom Jahre 820 erhalten ist.

Aus der Karolingerzeit stammen die Verse, die sich auf das Münster Virgils beziehen: Quae cernis veniens, lector, haec inclita tecta Virgilius fecit, domini deductus amore[5]. Sie sind Zeugen für den Dom und seinen Urheber, sagen aber über das Aussehen nichts. Als man im Jahre 1181 während eines Neubaues durch Zufall das Grab Virgils entdeckte, fand man sein Bild mit der Unterschrift: »Virgilius templum construxit schemate pulchro[6].« Virgil hat das Gotteshaus in herrlicher Gestalt erbaut; ein weiterer Beweis für den Urheber.

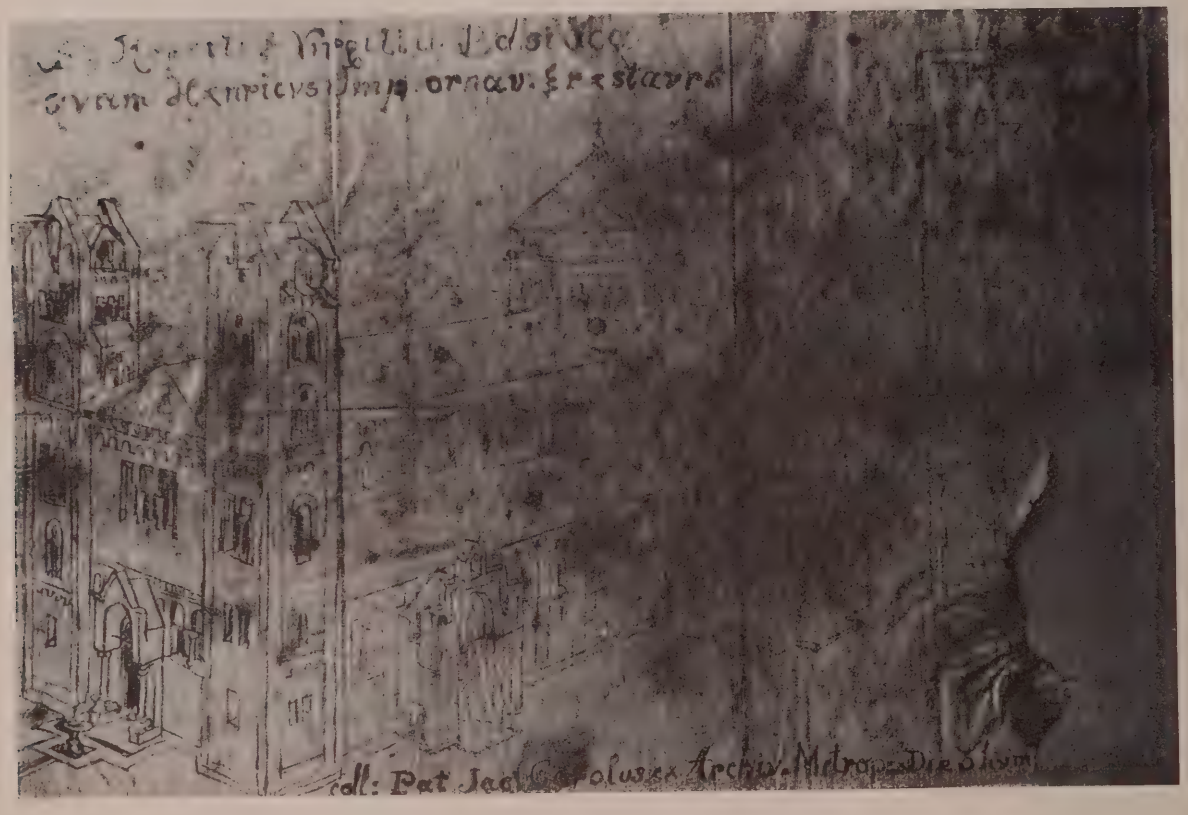
Die Annalen berichten, daß der Dom 845 durch Feuer zugrunde ging[7]. Wieweit die Kirche gelitten hatte, können wir daraus entnehmen, daß sich der Wiederaufbau jahrelang hinzog. Bischof Luipram (836—859) konnte infolge Geldmangels das Münster nur notdürftig herstellen. 851 brachte er aus Rom, wohin er sich um Hilfe gewendet hatte, die Reliquien des heiligen Hermes, die er feierlich im Dom beisetzte. Mezger erzählt — ohne Quellenangabe — von einem Neubau, der nach fünf Jahren vollendet und geweiht worden sei. Vielleicht können wir die Weihe mit dem Jahre 851 in Übereinstimmung bringen, in dem die Reliquien übertragen wurden.

Bis zur Jahrtausendwende erfahren wir nichts über das Schicksal des Münsters. Bischof Hartwig (991—1023) ließ den Dom nach einem Verfall (post ruinam) wieder herstellen, die Altäre erneuern und weihte ihn abermals. Zugleich erhob man die Gebeine des heiligen Rupert und seiner Genossen neuerdings[8]. Von Hübner erfahren wir — ohne

Quellenangabe — daß Hartwig eine Vorhalle bauen und mit Gemälden schmücken ließ[9]. Was war während der Zeit von Luiprams notdürftiger Restaurierung bis zu Hartwigs Erneuerung geschehen? Entweder war der Bau mehr als 150 Jahre dem Verfall preisgegeben, eine unwahrscheinliche Annahme, oder es hatte ein neuer Brand stattgefunden. Die erhaltenen Nachrichten und die Zeitumstände deuten darauf hin, daß der Virgilianische Dom einem Neubau weichen mußte. Zur selben Zeit erstanden die großen Dome Deutschlands in Speier, Mainz, Worms, Hildesheim usw. Da lag es nahe, daß auch die Diözese Salzburg nicht zurückblieb. Kaiser Heinrich II. schenkte der Salzburger Hauptkirche sechs königliche Huben an der Fischach[10]. Wie der Dom Hartwigs aussah, wissen wir nicht. Die Zeichnung des Salzburger Museums, angeblich eine Kopie des Domes aus der Zeit Heinrichs II., ist längst als Fälschung des 19. Jahrhunderts erwiesen. Die Abbildung 5 macht jede Erörterung überflüssig.

Ein volles Jahrhundert vermissen wir Nachrichten zur Baugeschichte, bis zur Herrschaft Konrads I. (1106—1147). Die Vita Chunradi, eine zeitgenössische Lebensbeschreibung, unterrichtet uns eingehend über die Bautätigkeit dieses Kirchenfürsten. Konrad mußte sich erst den Boden erobern, ehe er seine Friedensarbeit begann, indem er die Einwohnerschaft gefügig machte und den Gegner verjagte. Wenige Jahre nach seinem Regierungsantritt brach der Investiturstreit von neuem aus und nötigte ihn als Anhänger der päpstlichen Partei zur Flucht. Erst 1121 konnte er nach Salzburg zurückkehren. Konrad stammte aus Sachsen, war Domherr in Hildesheim und hielt sich während seiner Verbannung mehrere Jahre in seiner Heimat auf. Für die künstlerische Entwicklung, die Salzburg in den folgenden Jahrzehnten nahm, ist dieser Umstand von großer Bedeutung. Nun begann für Salzburg eine Blütezeit der Kunst; eine innere Reform ging voran, indem Konrad unter den Domherren 1122 den Augustinerorden einführte[11]. Diese Domherren, sächsische Landsleute, waren seine Leibgarde, aus deren Reihen er die Männer für Neugründungen von kirchlichen Kolonien und für künstlerische Unternehmungen wählte. Am 5. Mai 1127 brach ein Brand aus, der einen großen Teil der Stadt, den Dom und St. Peter zerstörte[12]. Die Entstehung des Brandes finden wir in den Nekrologien erzählt. Das Feuer entstand bei einem Glockenguß, den man in der Nähe des Münsters vorbereitete, griff auf die Basilika über und zerstörte die leicht verbrennbaren Teile, das heißt die hölzernen Decken und die Dächer. Auch die Einrichtung und die Glocken gingen zugrunde, während der Mauerbau erhalten blieb. In fünf Monaten war die Kirche soweit hergestellt, daß sie benützt werden konnte. Am 24. September desselben Jahres fand die Weihe statt. Die vollständige Wiederherstellung nahm mehrere Jahre in Anspruch. »Der König von Ungarn sandte einen Boten nach Salzburg mit Gold und Silber und vielen Prunkkleidern, womit das Heiltum der Kirche ergänzt werden sollte.« In wenigen Jahren war das Innere vom Fußboden bis zur Decke auf das prächtigste geschmückt.

DER ALTE DOM ZU SALZBURG
1/2. MÜNZBILD LEONHARDS VON KEUTSCHACH, 1504
3. HOLZSCHNITT AUS DER SCHÄDELSCHEN WELTCHRONIK 1493



DER ALTE DOM ZU SALZBURG
4. AUSSCHNITT AUS EINEM FRESKO DES KASTELLS ZU TRIENT, 1531
5. ZEICHNUNG IM SALZBURGER MUSEUM, FÄLSCHUNG DES 19. JAHRHUNDERTS

»Er errichtete auch sehr hohe Türme, die früher nicht bestanden, und ließ Glocken gießen, die viel größer waren und viel lauter klangen; die Wände zierte er mit Fenstern und Gemälden, die von Gold leuchteten, von einem Ende der Basilika bis zum anderen.« Unter den neuen Türmen sind wohl die Westtürme gemeint. 1136 legte Konrad den Grundstein für St. Zeno in Reichenhall; 1121 hatte er die Basilika in Admont bauen lassen und 1140—1164 folgte die Basilika in Seckau, die gleichfalls in den Konradinischen Kunstkreis gerechnet werden muß. Zählt man zu den zahlreichen Kirchen die Klöster und vor allem seine gewaltigen Festungsbauten (Hohensalzburg, Werfen, Friesach), deren Beginn in die Regierungszeit Gebhards fällt, so gewinnt man den Eindruck, daß innerhalb weniger Jahrzehnte geradezu eine Renaissance der Kunst im Salzburger Sprengel erstand.

Unter Erzbischof Konrad II. (1164—1168) wurde die Stadt Salzburg gewaltsam zerstört. Am 5. April 1167 verbrannte der Großteil der Stadt, der Dom und fünf andere Kirchen[13]. Auf Geheiß Friedrich Barbarossas hatten die Grafen von Plain das Land der Salzburger Reichsfeinde ein Jahr lang bedrängt, darauf die Stadt eingenommen und verwüstet. Die Zerstörung des Domes war eine vollständige, darin stimmen alle Nachrichten überein. »Die Kirche des heiligen Rupert bietet bis heute ein klägliches und jammervolles Bild, da kaum ein Stein auf dem anderen geblieben ist«, so erzählt die Historia calamitatum. Die Nekrologien berichten: »Die Kirche des heiligen Rupert mit ihren Gemälden und ihrem prachtvollen Schmuck und den vortrefflichen Glocken ging durch den Brand zu grunde.« Jahrelang blieb der Dom Ruine. Erst Konrad III. begann am 16. Februar 1181 die Wiederherstellung des Münsters. Es war ein Neubau: »a fundamento cepit reaedificare«. Von Grund auf begann man die Kirche wieder zu bauen. Das ist die wichtigste Nachricht der Baugeschichte, denn sie betrifft das uns in den Abbildungen erhaltene Bauwerk.

Als man die Mauern abtrug, entdeckte man durch Zufall das Grab des heiligen Virgil und das Bildnis mit der erwähnten Inschrift, die ihn als Gründer des Domes bezeichnet. Wunderzeichen geschahen bei der Auffindung der heiligen Leichname und verbreiteten ihren Ruf in alle Länder. Zahlreiche Annalen erzählen davon. Daß ein Ereignis von solcher Bedeutung von großem Einfluß auf den Neubau werden mußte, ist selbstverständlich, wie eine Bemerkung in den Melker Annalen erkennen läßt: »Die Salzburger Kirche wird durch die Auffindung der Leichname der heiligen Virgil, Hartwig . . . auf wunderbare Weise von Christus verherrlicht und von den Völkern aller Länder durch Gelöbnisse und Geschenke ausgezeichnet; so geschehen unter der Regierung des Papstes Alexander und des Kaisers Friedrich.«

Im Jahre 1200 ging die Stadt Salzburg abermals in Flammen auf. Ob das Münster in Mitleidenschaft gezogen wurde, erfahren wir nicht[15]. — 1203 wird ein neuer Stadtbrand gemeldet, ohne daß des Domes eine Erwähnung geschieht[16].

1219 wurde die Krypta und der Altar des heiligen Johannes geweiht, ferner Kapelle und Altar des heiligen Hartwig[17]. — 1223 wurde die Kapelle des heiligen Heinrich geweiht[18].
Vom 31. Dezember 1238 stammt eine Urkunde Eberhards II., der im Dom eine große Anzahl von Lichtern stiftete[19], und zwar bestimmte er fünf Lichter für den Kronleuchter in der Mitte des hohen Chores; sieben für den hohen Altar; fünf sollten vor dem Bild des Gekreuzigten sein, sieben vor dem Altar des heiligen Rupert und eine in der Krypta vor dem Grabmal desselben; endlich zwei Lichter vor dem Altar des heiligen Virgil. Die Nachricht ist wichtig, weil wir manches vom Inneren erfahren. Die meisten Lampen sind für den Chor bestimmt, der wenig Fenster hatte und sehr finster war, wie einigemale ausdrücklich betont wird. 1270 wird ein neuerlicher Stadtbrand berichtet[20], wobei vom Dom nicht die Rede ist. Doch weihte ihn der Bischof Friedrich v. Walchen 1274 am Allerheiligentag anläßlich eines Konzils mit großer Feierlichkeit ein[21], woraus wir mit Sicherheit auf einen vorhergehenden (1274) Brandschaden schließen können. Mezger bestätigt die Vermutung, indem er erzählt, daß die Domkirche, die in den vorhergehenden Jahren zerstört worden war, von Erzbischof Friedrich von neuem gebaut wurde. Am 7. November 1288 berichten die Melker Annalen eine neuerliche Übertragung der Gebeine des heiligen Virgil und dessen Kanonisation, wobei der Abt Friedrich von Melk anwesend war, als man den Leichnam aus dem Grab hob[22]. Wie das Ereignis mit der Baugeschichte in Zusammenhang gebracht werden kann, ist unsicher. Vielleicht hatte eine Ausbesserung nach dem Brande von 1270 stattgefunden. Der Schaden war jedenfalls ein bedeutender, da am 5. April 1291 Papst Nikolaus V. einen Ablaß für den Ausbau der Salzburger Domkirche, »die schon so lange unvollendet geblieben« erteilt. Geldmangel war die Ursache der Verzögerung[23]. Die Wiederherstellung zog sich in die Länge. Am 28. Juni 1311 wurde Erzbischof Konrad IV. vom Kapitel ermächtigt, durch zwei Jahre die Einkünfte erledigter Benefizien zum Ausbau der Domkirche zu verwenden, da infolge schwerer Kriege und Schulden das Werk noch immer unvollendet stand[24].
1312 melden die Melker Annalen als einzige Quelle einen Brand der Stadt und des Münsters, dessen sämtliche Glocken vernichtet wurden[25].
Am 20. Juli 1315 eröffnete Erzbischof Weichard von Pollheim das Grab des heiligen Rupert, fand seine und seiner Genossen Reliquien und hinterlegte sie in einem neuen Altar und weihte auch dem heiligen Virgil einen Altar[26]. Wahrscheinlich ist diese neuerliche Übertragung mit dem Brand von 1312 in Zusammenhang zu bringen. Erzbischof Friedrich III. bemühte sich, den Bau zu vollenden und ließ zu diesem Zweck Rückstände eintreiben, die für die Bauhütte bestimmt waren[27].
Sein Nachfolger, Erzbischof Heinrich von Birnprun, widmete (16. Februar 1339) der Domkirche die Hälfte der erstjährigen Einkünfte erledigter Pfarren, »da sein Vorgänger Friedrich notwendige und kostspielige Bauten am Dome begonnen und nach seinem

Tode unvollendet hinterlassen habe, die ohne schweren Schaden nicht unvollendet bleiben dürften, so wolle er der Gefahr begegnen und den Bau vollenden«[28]. Es waren wohl noch die Folgen der Brände von 1270 und 1312 zu beseitigen. Man wird nicht fehlgehen, wenn man um diese Zeit die Errichtung der Strebemauern über den Seitenschiffen ansetzt. 1349 war die Ausbesserung noch nicht vollendet. Erzbischof Ortolf drängte abermals auf die Eintreibung rückständiger Einkünfte zum Zwecke des Dombaues[29].

1383 am 6. April wurde der Dom wieder von einem großen Brand heimgesucht. Die Fenster, die Orgel und ein Teil des Ornates gingen zugrunde[30]. 1385 ließ Erzbischof Pilgrim II. den Dom restaurieren, die Dächer machen und decken und die Fenster verglasen; auch erbaute er eine große Kapelle mit sechs Altären[31]. Die Ausbesserungsarbeiten zogen sich lange hinaus. Eberhard III. (1403—1427) gab einigemale den Auftrag, Einkünfte für den Dombau einzutreiben[32].

1454 stellte Erzbischof Sigismund v. Volkerstorf die Bedachung des Chores aus Blei her[33] und begann den Bau der Vorhalle an der Westfassade[34], die sein Nachfolger Burkhard v. Weisspriach (1461—1466) vollendete[35]. Stainhauser zählt alle Figuren des Portals auf. Auch soll Burkhard die drei Rundtürme über dem Chor errichtet haben[36]. Ein Neubau der Türme im 15. Jahrhundert ist ausgeschlossen, denn alles weist auf ursprüngliche Anlage hin. Es kann sich nur um eine Ausbesserung handeln.

Leonhard v. Keutschach (1495—1515) errichtete nördlich vom Dom eine große Sakristei und anschließend seine Grabkapelle und ein figurenreiches Marmorportal[37]. Eine Urkunde vom 10. Juli 1570 gibt uns Aufschluß über das Innere[38]. Zwei Chorfenster sollten verglast werden, da im Winter der Schnee auf die Meßbücher wehte, ferner sollten die Gitter an der Chorstiege erneuert werden.

1589 ließ Wolf Dietrich eine neue Sakristei und 1596 eine Kapelle als Mausoleum bauen »im Thuemb gegen allen glaubigen Seelen, so zuvor ein fünsterer Winkel gewesen und ain kleines Thürlein hinaus auf den Thuemfreithof gehabt« . . ; 1597 ließ Wolf Dietrich »das neue Gewelb im Thuemb, so zuvor nur ain hülzenen Poden gehabt,« machen[39]. Diese bedeutsame Nachricht sagt, daß die hölzerne Flachdecke angeblich bis zu Wolf Dietrichs Zeiten blieb; das heißt, sie müßte nach den zahlreichen Bränden immer wieder erneuert worden sein.

Am 15. Dezember 1598 vernichtete ein Dombrand das Bleidach und die Glocken, ohne das Innere zu beschädigen. Gleichwohl war das Schicksal des ehrwürdigen Bauwerkes mit diesem letzten Brande abgeschlossen, Wolf Dietrich begann ein Jahr darauf mit dem völligen Abbruch des Baues, der in wenigen Jahren so sehr dem Erdboden gleichgemacht ward, daß heute buchstäblich jede Spur davon verschwunden ist. Über den Brand und die gewaltsame Zerstörung sind wir durch die Schrift eines Zeitgenossen, des erzbischöflichen Sekretärs J. Stainhauser, genau unterrichtet[40].

Das Manuskript, eine Lebensgeschichte Wolf Dietrichs in Chronikform, ist bei aller kindlichen Erzählungsweise ein packendes Kulturdenkmal von geradezu einzig dastehendem Wert. Keine Urkunde dürfte ein so lebendiges Bild des Erzbischofes und seiner Zeit geben, wie diese schlichte, wahrheitsgetreue Aufzählung, die trotz aller Sachlichkeit des persönlichen Anstriches nicht entbehrt.

Man beschuldigte den Erzbischof in eigener Person der Brandstiftung. Stainhauser verteidigt ihn: »Von wegen diser Prunst ist vil haimbliches Murmellen wider den Erzbischoven bei Reich und Armen herumbgangen, auch noch zum ofteren spöttlich geret wird, als solte er also fürsezlicher Weis an den Thuemb zu richten, selbst ain Ursach gewest sein und der Prunst ein Anfenger gewesen sein. Ich aber für mein Person gibe demselben gar durchaus kain Glauben, sondern thue viel mer solches genzlichen widersprechen. Zu deme auch ist ihm zum Allerüblichisten ausgelegt worden, daß er hernach dise veste, ganz wolerpaute Thuembkirchen ganz und gar hat lassen abtragen. Ob er nun auch am selben habe recht gethan oder nit, daß lasse ich in seinem Wert berhueen.«

Ein andrer Chronist schreibt über den Dombrand: »Nit ohne große Nachrede und Unwillen des gemeinen Manns / insonderheit weil der Ertz-Bischoff / als ihme die Brunst zu drey unterschiedlichen malen angesagt worden / er nichts anderes befohlen / als daß man solle brinnen lassen; also / daß die Bürger wider seinen Willen die inwendige Kirchen errettet«[41].

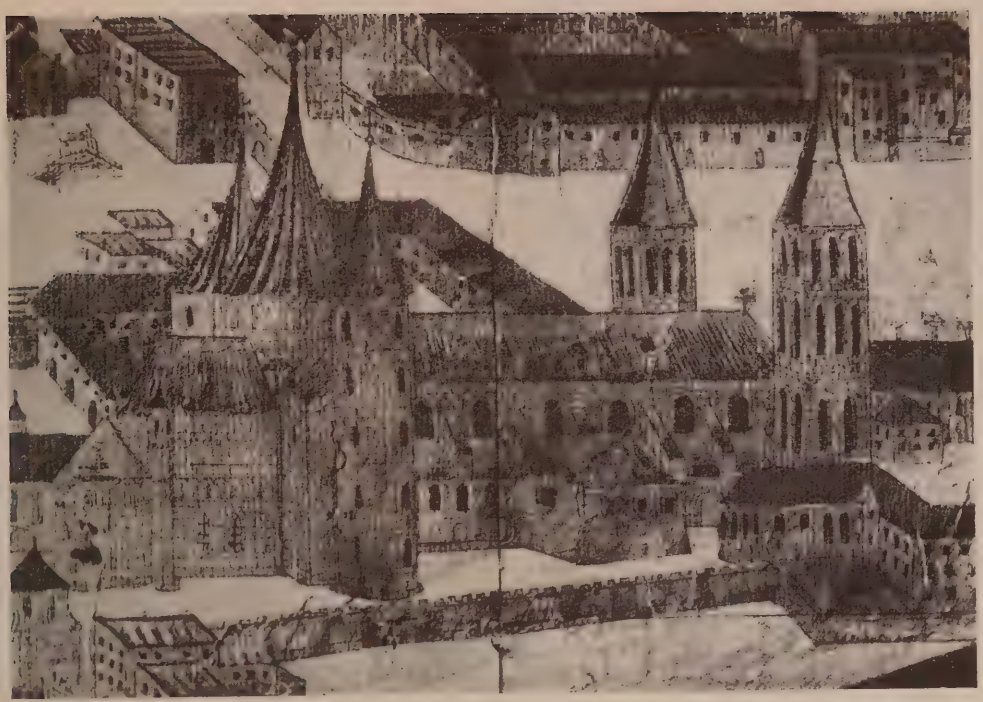
Das Wolf Dietrich der Urheber des Brandes war, ist unwahrscheinlich, wohl aber mag er mit heimlicher Freude das Werk der Zerstörung betrachtet haben. Unmittelbar nach dem Brande ließ der Erzbischof über dem bestehenden Gewölbe ein zweites zum Schutz gegen Feuer herstellen, das aber bald einstürzte und das alte mit sich riß. Dies bot ihm willkommenen Anlaß, den Bau zu beseitigen. In rascher Folge räumte man das Innere, brach die Grüfte auf und riß die Altäre weg.

Am 18. Jänner 1599 begann man mit dem Abbruch des Virgilaltars; am 17. Mai desselben Jahres folgte der marmorne Predigtstuhl; am 24. Mai wurde die Westseite mit den Glockentürmen abgebrochen. »In solchem Abbrechen und Herunterwerfen seind die schönen Bilder, so Herr Burgkhardt . . . ob dem Pordal von guetem Stainwerch kinstlich machen lassen, alle zerschmetttert, verwüest und zerbrochen worden.«

Am 12. Juli eröffnete und beseitigte man das Grab Virgils; im selben Jahr brach man die Sakristei und den Portalbau Leonhards v. Keutschach ab.

Im Jahre 1600 beseitigte man die große Orgel und räumte die Gräber in der Krypta aus. 1602 nahm man das Marmorpflaster weg.

Eine Zeitlang scheint die Arbeit im Dome ausgesetzt zu haben. Inzwischen hatte Wolf Dietrich viele Häuser in der nächsten Umgebung niederreißen lassen, um für einen neuen Dom Platz zu schaffen.



DER ALTE DOM ZU SALZBURG

6. KOLORIERTE HANDZEICHNUNG, STIFT ST. PETER IN SALZBURG, 1553

7. KOLORIERTER HOLZSCHNITT, STIFT ST. PETER IN SALZBURG, 1565

8. DER ALTE DOM ZU SALZBURG. KOLORIERTE HANDZEICHNUNG. ST. PETER IN SALZBURG. 1553

Endlich legte man die letzte Hand an den alten Dom. Am 8. März 1606 »hat er angefangen, den so herrlichen, hoch- und weitberüembten Thuemb gar abzupröchen und in Grunt niderzulegen. — Und ist also dieser so herrlicher und wunderlicher Tempel und Thuemb gestanten 837 Jar. Auch die Chor-Cappen, so etwann der H. Kaiser Heinrich soll gepaut haben, einschlagen lassen, Gott sei es ewig geklagt, des zierlichen und überaus künstlichen Werks und der schönnen, großen Quatterstukken, so ganz zu Schiffern zerschlaipft worden, dann man kainen Ziegel darzue gepraucht hat.«

Die Tat Wolf Dietrichs steht einzig in der Kunstgeschichte da. Ein Kirchenfürst läßt im Bewußtsein seiner Macht und gegen den Willen der Bevölkerung einen gewaltigen Dom, geheiligt durch sein hohes Alter, durch zahlreiche Reliquien und berühmt infolge seiner Größe und Schönheit in ganz Deutschland, planmäßig vernichten. Die Pietätlosigkeit, mit der er die Gräber der Heiligen wegräumte und Bildwerke zerschlug, findet ihresgleichen nicht leicht in der Geschichte der christlichen Kunst.

Wolf Dietrich trug sich mit kühnen Plänen. Er wollte für Salzburg das sein, was die Renaissance-Päpste für Rom bedeuteten. Die Stadt des Mittelalters, die er haßte, sollte einer neuen weichen. Man nennt ihn den Schöpfer des barocken Salzburg — nicht ganz mit Recht. Er war bloß der Wegbereiter, denn die großen Bauten haben seine Nachfolger geschaffen. Im Sinne seiner Zeit hat Wolf Dietrich verheerend auf das Stadtbild gewirkt. Die Art und Weise, wie er seiner »sonderlichen Lust am Gepeu« Ausdruck verlieh, mußte den Zeitgenossen sinnlos erscheinen. In der Tat war sein Bauen plan- und ziellos. Er ließ mitten durch den Friedhof einen prächtigen, kostspieligen Arkadengang errichten, zwang die Bürger, ihre Grabstätten in die neue Halle zu versetzen und einige Zeit später gab er den Auftrag — niemand weiß warum — die Arkaden niederzureißen. Viele Paläste begann er zu bauen, und sobald die Grundmauern aus dem Boden ragten, beseitigte er sie wieder oder er ließ die Häuser in halber Höhe stehen und verfallen. Der Chronist gibt der Volksmeinung Ausdruck: »Dessgleichen in und um den Thum viel köstlich Gebäw geführt / aber diese alle selbst wieder zerbrochen / auch sonsten viel Gebäu angefangen / davon er doch bald wieder ab und unvollendet gelassen / also / daß ihme ins gemein / unrecht nachgeredt worden: Er habe mehr zerbrochen als gemacht«[42].

Wolf Dietrich ließ sich in seinen Entschlüssen zumeist von Augenblicksstimmungen leiten. Er faßte große Pläne ebenso rasch, wie er sie aufgab; maßgebend war ihm einzig und allein sein eigener selbstherrlicher Wille, doch fehlten ihm Mut und Ausdauer, die Eigenschaften eines Herrschers und Bauherrn von monumentaler Bedeutung.

Wolf Dietrich war ein rätselhafter, äußerst interessanter Mensch, der in seiner vollendeten Subjektivität der Zeit um einige hundert Jahre vorauseilte.

ALTE ABBILDUNGEN

Holzschnitt aus der Schädelschen Weltchronik. 1493 (Abb. 3)

Die älteste erhaltene Abbildung.Der Dom, in nordwestlicher Ansicht, überragt mit seinen Türmen und Dächern die Umgebung, sein Mauerwerk ist zum größten Teil von Häusern verdeckt. Im wesentlichen deckt er sich mit den späteren Ansichten. Er zeigt zwei quadratische Westtürme in mehreren Geschossen, zwei schlanke, polygone Osttürme, Vierungskuppel und Querschiffarme, ein großes Satteldach, mit Platten gedeckt, und Rundbogenfries unter dem Dach. Die Turmdächer sind steil und nach einwärts geschweift. Das Bild ist weit entfernt von sachlicher Treue. Der Querarm setzt nicht richtig an, der nördliche Treppenturm steht hinter dem Querschiff und ragt übermäßig in die Höhe, während der südliche fast verschwindet. Die einzelnen Teile stehen unverbunden nebeneinander.

Münzbild Leonhards von Keutschach (Abb. 1, 2)

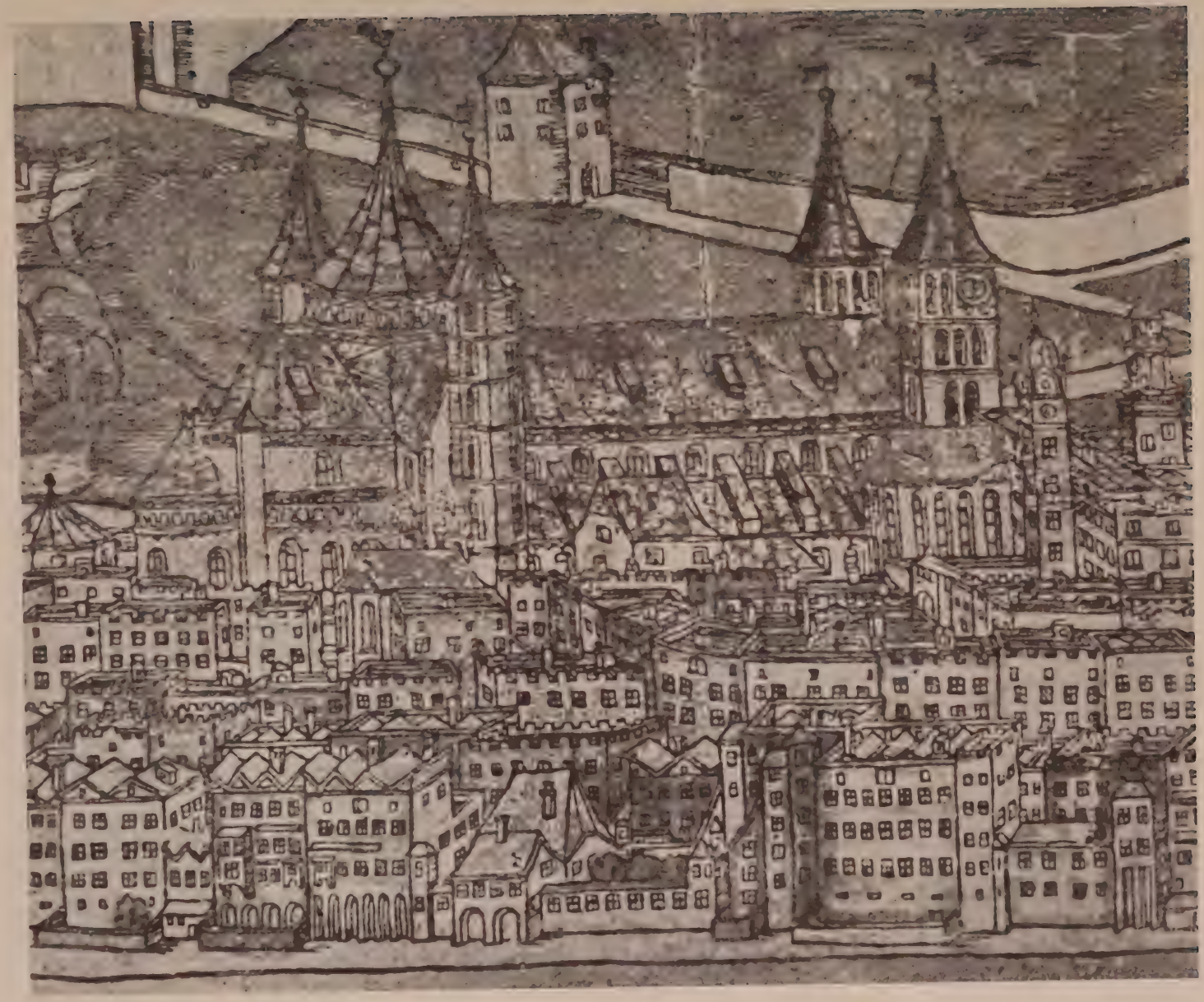
Die Landespatrone halten Modelle, die die Nordseite in voller Ausdehnung zeigen. Alles Wesentliche ist, wie im alten Holzschnitt, vorhanden, aber genauer in der perspektivischen Darstellung. Die vier seitlichen Türme sind gleich hoch und werden vom Kuppeldach überragt. Die Westtürme erscheinen quadratisch, die östlichen samt der Kuppel rund. Wir sehen die Giebelseite des Querschiffes, in deren Mitte den Treppenturm, die Türme in Geschosse geteilt und die Fenster im Rundbogen geschlossen. Mit besonderer Deutlichkeit ist das Portal Keutschachs, der die Münze prägen ließ, sichtbar gemacht. Es reicht bis zur Höhe des Seitenschiffes und schließt mit einem Giebeldach. Die drei östlichen Türme liegen in einer Flucht. Turmhelme wie im Holzschnitt von 1493.

Stadtansicht 1531. Nach einem Fresko im Kastell zu Trient (Abb. 4)

Kann auch die Abbildung keinen Anspruch auf Genauigkeit erheben, so erfahren wir doch Neues vom Dom, dessen Nordwestseite dargestellt ist. Nur die Türme, das Dach und das Mittelschiff ragen aus der Umgebung heraus. Die Form der Türme — im Osten rund, im Westen quadratisch — kennen wir aus dem Münzbild. Die Fensteröffnung unterhalb des Kuppeldaches kann man als Bogengalerie deuten, gleich den Kuppelfenstern des Holzschnittes aus der Schädelschen Chronik. Neu ist der Fassadengiebel zwischen den Westtürmen, an dessen unterem Teil Fenster zu sehen sind, neu sind ferner die vier Strebemauern, die zur Mittelschiffs-Hochwand emporsteigen. Wir finden sie in größerer Anzahl in allen späteren Ansichten.

Stadtansicht 1553. Kolorierte Zeichnung im Stift St. Peter (Abb. 6, 8)

Neben dem Holzschnitt von 1565 die wichtigste Abbildung des alten Domes. Keine andere bietet ein so vollständiges und deutliches Bild, trotzdem die Proportionen falsch sind, die Perspektive verzerrt und manches verzeichnet ist. Der Schöpfer des Stadtbildes war kein großer Künstler, aber er brachte seine Gebäude mit topographischer Gewissen-



9. DER ALTE DOM ZU SALZBURG. KOLORIERTER HOLZSCHNITT, ST. PETER IN SALZBURG, 1565

DER ALTE DOM ZU SALZBURG

10. HEILIGER VIRGIL, RANDBILD DES HOLZSCHNITTES VON 1565, STIFT ST. PETER IN SALZBURG
11. ÖLBILD VOM GRABMAL SOLARIS, 1646. 12. HEILIGER VIRGIL, ÖLBILD, 18. JH., DOMSAKRISTEI

haftigkeit aufs Papier. Straßen und Plätze dehnen sich übermäßig, um die Bauten möglichst deutlich voneinander abzusondern. Der Dom ist von Nordosten gesehen. Das Gesamtbild, das wir aus den älteren Ansichten gewonnen haben, ist unverändert geblieben. Die Wiedergabe hat summarischen Charakter, Einzelheiten fehlen; so ist der Friedhof innerhalb der Zinnenmauer ein leerer Fleck; auch sind alle Gesimse weggelassen. Größenverhältnisse und Lage zueinander sind unrichtig gezeichnet, das Langhaus erscheint im Verhältnis zu den Westtürmen zu niedrig, diese wiederum stehen zu weit auseinander. Der Chor tritt aus der Flucht des Langhauses heraus und erscheint dadurch niedriger, in die Bildfläche vorgerückt. Auch die Apsis verläßt ihre Richtung und dreht sich nach vorne. Die Verkürzung der Osttürme ist annähernd richtig; sie stehen in einer Achse hintereinander. Die quadratischen Westtürme haben vier Geschosse, wovon die beiden oberen je drei, die nächsten zwei Fenster besitzen: schmale, gekuppelte Rundbogenfenster mit Säulchen, die infolge ungenauer Wiedergabe bloß im Südturm eingezeichnet sind. Gesimse und Lisenen fehlen, die Geschosse folgen in ungleichen Abständen, das unterste ist verdeckt. Die Dächer zeigen die Form von steilen Pyramiden mit geschweiften Kanten.

Das Langhaus hat hohes Mittelschiff und niedrige Seitenschiffe. Sechs große Rundbogenfenster in gleichen Abständen durchbrechen die Obermauer. Sie setzen am Seitendach an und reichen bis zum Gesims des Hauptdaches. Zwischen den Fenstern erheben sich sechs massive Strebemauern unvermittelt über dem Seitenschiff. Sie steigen parallel zum Seitendach an und reichen bis zur halben Höhe der Oberlichtmauer. Ein großer Anbau, die Sakristei Keutschachs, verstellt das Seitenschiff, so daß zu beiden Seiten nur ein schmales Stück Wand frei bleibt. Östlich sind drei Rundbogenfenster und eine kleine vermauerte Tür sichtbar, westlich das Portal Keutschachs als Rundbogen ohne Giebelbau.

Die drei Osttürme erscheinen deutlich als Rundtürme von gleicher Mauerhöhe, bloß das Kuppeldach überragt die seitlichen Türme. Der nördliche Treppenturm zeigt fünf Fensterreihen, jedoch ohne sichtbare Geschoßeinteilung; auch Lisenen vermißt man. Die Rundtürme mit ihrem schlanken zylindrischen Körper sind schmäler als die Fassadentürme. Die Kuppel zeigt eine ausgeprägte Bogengalerie unterhalb des Daches und im Winkel zwischen Querschiff und Chordach einen kleinen erkerartigen Vorbau mit Fenster und Pyramidendach, der das Viereck in die Mauerrundung überleitet. Der Erkerbau ist an allen vier Seiten zu denken. In der Zeichnung erscheint er verkümmert und zu klein.

Das Querschiff hat Stirnwände mit Dreieckgiebeln und stark ausgebildeten Eckpfeilern und ein kleines Fenster an der Ostseite. Der Treppenturm steht vor der Mitte der Giebelwand. Der Chor schließt gerade ab, zwei quadratische Treppentürmchen dienen als Pfeiler. Sie reichen bis zur Höhe des Daches und zeigen im obersten Geschoß zwei Rundbogenfenster. Die halbrunde Apsis füllt die Wand zwischen den Türmchen und reicht mit ihrem Kegeldach bis zum Ansatz des Chordaches. Eine Bogengalerie, in

Form und Größe ähnlich der Kuppelgalerie, zieht sich unterhalb des Daches rund um die Apsis und läuft in gleicher Höhe quer durch die Chorwand und weiter über die Ostwand des Querschiffes. Der Chor zeigt unterhalb der Galerie drei große Fenster, die Apsiswand ein Christophorusbild.
Der Westfassade ist gleichsam als Atrium der Hof der Residenz vorgebaut, im Norden schließt den Friedhof eine Zinnenmauer ein, die bis zu einem runden Karner reicht und dann nach Süden umbiegt, wo Häuser und eine Kapelle die Grenze bilden. Im Süden, hinter dem Chor, ist ein Arkadenbau sichtbar, der einen viereckigen Hof einschließt, der Kreuzgang, und im Südwesten, hinter dem Langhaus, ein zweiter Flügelbau, das Domherrenkloster. Im Hintergrund sieht man das Stift St. Peter, im Vordergrund Gruppen von Häusern, die heute noch an derselben Stelle stehen. So war die Platzgestaltung des Barockdomes in der Anlage bereits im Mittelalter gegeben. Das Material, aus dem der Dom gebaut war, ist mit liebevoller Sachlichkeit als Quaderstein gekennzeichnet. Die Anbauten und alle Gebäude der Umgebung unterscheiden sich deutlich davon.

Stadtansicht, 1565. Kolorierter Holzschnitt im Stift St. Peter (Abb. 7, 9)
Der Holzschnitt, zwölf Jahre später, ist offenbar als Verbesserung der Zeichnung gedacht und stellt eine durchaus selbständige Arbeit von künstlerischem Wert dar. War die Zeichnung eine mittelalterliche Beschreibung aus der Vogelschau, so ist der Holzschnitt ein einheitliches und perspektivisch richtig gesehenes Gesamtbild bei Wahrung des strengen Holzschnittcharakters. Der Dom steckt inmitten der Häuser, nur die obere Hälfte ist sichtbar. Verkürzungen und Proportionen sind wahrheitsgetreuer, viele Einzelheiten der architektonischen Gliederung, von größter Wichtigkeit für die Stilbestimmung, enthält allein diese Abbildung. Die sachliche Treue ist verläßlicher als in allen anderen Ansichten. Will man sich ein richtiges Bild von der Gesamterscheinung des mittelalterlichen Domes machen, so ist der Holzschnitt das wichtigste Zeugnis.
Die Westtürme erscheinen mächtiger und breiter als in der Zeichnung und sind durch Gesimse in regelmäßige Geschosse geteilt. Die Fensterzahl, oben vier, vermindert sich nach abwärts. Die Türme stehen enger beisammen. Das Langhausdach ist steiler und wuchtiger. Auch das Seitenschiffdach und die sechs Strebemauern sind steiler geneigt, was jedenfalls der Wirklichkeit näher kommt. Anstatt sechs Fenster sind sieben sichtbar. Das Seitenschiff ist vom Sakristeianbau verdeckt, links davon sieht man zwei Rundbogenfenster, rechts einen kleinen Anbau und abermals zwei Fenster. Wichtig ist der Rundbogenfries. Zum erstenmal zeigt ihn der Holzschnitt von 1493, während er in der großen Zeichnung fehlt. Im Mittelschiff erscheint der Fries reicher, eingespannt zwischen zwei leere Streifen, die Gesimsornamentik bedeuten sollen, im Seitenschiff fehlt der untere Streifen. Der Mittelschifffries setzt sich im Chor gleichartig fort; er läuft rund um den Bau.

DER ALTE DOM ZU SALZBURG
13. STADTANSICHT, STICH UM 1600
14. BILDNIS WOLF DIETRICHS, STICH VON DOM. CUSTODIS, 1597

DER ALTE DOM ZU SALZBURG
15—17. HOLZMODELL, ATTRIBUT EINES HEILIGEN VIRGIL
SALZBURG, STÄDTISCHES MUSEUM

Die Osttürme und die Kuppel sind deutlich als Rundbauten erkennbar, die Treppentürme durch Gesimse in sechs Geschosse geteilt und deren Dachgesims mit einem Rundbogenfries versehen. In vertikaler Richtung ist die Flächengliederung durch Lisenen — dunkle Streifen von Gesims zu Gesims — angedeutet. Die Rundtürme stehen in gleicher Höhe mit den Westtürmen, sind aber geringer an Umfang. Die Eckpfeiler des Querschiffes sind deutlich ausgeprägt und mit kleinen Dächern versehen.
Die Zwickelbauten, aus denen die Kuppel herauswächst, kommen nur in dieser Abbildung in voller Deutlichkeit und richtiger Größe zur Geltung; sie füllen den Raum zwischen Querschiff- und Chordach. Es sind über Eck gestellte Mauerbauten in Form eines halbierten Würfels; ihr Dach ist eine halbe Pyramide. Fenster an beiden Seiten führen der Kuppel Licht zu. Kuppel und Unterbauten sind mit Ornamentbändern geradezu übersponnen. Unterhalb des Kuppeldaches bildet die Bogengalerie die auffälligste Dekoration. Reiche Friese uud Gesimsbänder, im Holzschnitt durch verdoppelte, leere Streifen angedeutet, begleiten sie beiderseits. Ebenso reich ist der Schmuck der Zwickelwände in Form von Streifen und Bogenfriesen.
Der Chor erscheint als logische Fortsetzung des Mittelschiffes und schließt im Osten mit gerader Wand. An den Chortürmchen fehlen Fenster und Geschoßeinteilung im Gegensatz zur Zeichnung. Die Apsisgalerie setzt sich in gleicher Höhe an Chor und Querschiffostwand fort. Die Fensteranzahl war im Zeitraum von zwölf Jahren vermehrt worden. Der obere Wandstreifen im Chor hat neue Fenster bekommen, ebenso die Apsis.
Das Baumaterial ist im Holzschnittdach durch graubraune Farbe angedeutet. Die Dächer sind mit großen Platten gedeckt, deren graue Farbe sie als Blei kennzeichnet.

Ostansicht des Domes. Randbild des Holzschnittes von 1565 (Abb. 10)

Der heilige Virgil hält das Modell des Domes, dessen Ostseite allein sichtbar ist. Das Bildchen hat ausgesprochenen Modellcharakter und gibt die Wirklichkeit in Verzerrung wieder. Die Apsis erscheint viereckig und viel zu groß, der Chor zu schmal und die Kuppel nicht breiter als die seitlichen Rundtürme. Wir erfahren, daß man rings um die Apsis vier große Fenster ausgebrochen hatte.

Salzburg um 1560. Civitates orbis terrarum III. von M. G. Bruin, 1593 (Abb. 19)

Der Stich wiederholt in der Massen- und Platzverteilung das Schema der Zeichnung von 1553, die ihm als Vorlage diente. Im einzelnen zeigt er Änderungen und Neuerungen auf Grund eigener Beobachtung. Da er noch das Fresko an der Apsis, anderseits aber schon die Turmuhr des großen Holzschnittes kennt, so fällt seine Entstehung in die Zwischenzeit, etwa in das Jahr 1560. Der Dom erweist sich als Kopie nach der Zeichnung von St. Peter. Wir finden das Alte bestätigt. Stark betont sind die Eckpfeiler des Querschiffes und der Zwickelbau am Fuße der Kuppel, ferner die Chortürme.

Urbis Salisburgensis Genuina Descriptio. Stich von Setznagel (Abb. 18) Ähnlich dem Stich von Bruin, aber noch weniger verläßlich, da äußerst mangelhaft in der Zeichnung. Die Osttürme vieleckig; Einzelheiten fehlen. Bietet nichts Neues.

Bildnis Wolf Dietrichs. Stich von Dom. Custodis, 1597. (Abb. 14) Im Hintergrund ist der alte Dom in Miniaturdarstellung zu sehen. Die Ansicht enthält für den Vergleich nichts Brauchbares. Man sieht das Langhaus mit dem nördlichen Seitenschiff und fünf gleichgestaltete nadelspitze Turmhelme.

Salzburg um 1600. Stich im Städtischen Museum zu Salzburg (Abb. 13) Die nördliche Friedhofmauer, die Wolf Dietrich 1592 hatte niederreißen lassen, fehlt. Ihr Verlauf ist durch eine Linie bezeichnet, aus welchem Grunde die Entstehung des Bildes in das Ende des 16. Jahrhunderts fällt. Der Stich hat, gleich dem älteren von Bruin, das Schema der Zeichnung von St. Peter zum Vorbild, enthält aber im einzelnen eigene Beobachtungen.

18. Stich von Setznagel

Der Dom ist verzeichnet und es fehlen wichtige Dinge: die Pfeilertürme und die Galerie des Chores. Nun folgen die Abbildungen, die nach der Zerstörung des Domes entstanden. Sie sind auf Grund alter Ansichten oder Erinnerungsbilder geschaffen und sind um so weniger getreu, je weiter sie sich zeitlich entfernen.

Holzmodell von 1619. Konsistorialkanzlei Salzburg (Abb. 20—22) Das Modell ist Attribut eines heiligen Virgil. Der Bildhauer schuf sein Werk in der Erinnerung an den alten Dom, den er wahrscheinlich noch kannte. Darum der starke, monumentale Eindruck, den dieses plastische Bild wie kein anderes ausübt, obwohl es weit entfernt ist von einer genauen Darstellung der Wirklichkeit. Bloß die Westseite wird man als verhältnismäßig getreues Abbild des Originales ansehen können. Die Fassadentürme treten weiter vor. Die beiden unteren Geschosse sind mit dem Bau verwachsen, die zwei oberen ragen frei in die Luft. Die Giebelwand ist nicht allzu breit, ist weit zurückgesetzt und hat ein großes Rundportal. Die Vorhalle fehlt, ebenso sind die Seitenschiffe mit allem Beiwerk weggelassen und die Ostteile willkürlich verändert. Es fehlt das Querschiff, die Türme sind quadratisch, wie im Westen; sie schließen die Kuppel ein, einen hohen Zylinder mit großer Fensteröffnung an Stelle der Galerie. Die Apsis legt sich unmittelbar an die Kuppel an und in die Ecken zwischen Türme und Apsis sind die kleinen Chortürme gezwängt. Trotz größter Willkür bietet auch diese Seite einen sehr altertümlichen und starken Eindruck.

Holzmodell, 17. Jh. Städtisches Museum zu Salzburg (Abb. 15—17)

Das vergoldete Modell war ehemals in der Hand eines heiligen Virgil, weshalb die vierte Seite nicht ausgeführt ist; in Größenverhältnissen nicht maßgebend, in der Ausführung summarisch, mit vielen Verzerrungen und barocken Zutaten ist es aber doch von größter Wichtigkeit, weil es die drei Seiten zeigt, die in anderen Abbildungen überhaupt nicht oder nur mangelhaft sichtbar sind. An den Westseiten treten die Türme nach vorne und seitwärts — wie im Modell 1619 — stark heraus. Sie schließen eine flache Vorhalle mit Giebeldach ein, die den Raum zwischen den Türmen ausfüllt. Die schmale Fassade schließt mit einem Dreieckgiebel. Alles übrige ist barocke Zutat.

An der Südseite, nahe dem Querschiff gelegen, fällt eine große Portalhalle auf — das ursprüngliche Portal, das nach Stainhauser die Verbindung mit dem Kreuzgang herstellte. Nicht zum ursprünglichen Bestand gehört die äußere Kapellenreihe zu beiden Seiten des Portals. Die Treppentürme, hier vieleckig, stehen vor der Mitte der Querschifffront, was erst in diesem Modell deutlich sichtbar wird, und die Eckpfeiler an den Kanten erscheinen als kräftige Strebepfeiler, die an beiden Seiten vorstoßen. Sie haben als Schutz kleine Pyramidendächer. Die Bilder zeigen diese Pfeiler mehr als Lisenen, im Modell erscheinen sie als Pfeiler mit prismatischer Grundlage. Alles übrige ist so, wie an der Nordseite. Die Strebemauern sind am Modell zu hoch hinauf geführt.

Der Kuppel fehlt die Trommel, die der Schnitzer der Einfachheit halber wegließ; er vergaß aber nicht die Dächer der Zwickelbauten, die, gleich krystallenen Zacken, aus den Dachwinkeln herauswachsen. Man sieht bloß Dächer ohne Mauern. Diese Zwickelbauten waren charakteristische Merkmale des Bauwerks, weshalb der Bildhauer nicht unterließ, sie anzubringen.

Der Chor ist zu kurz geraten. Wir entnehmen Brauchbares: der Abschluß ist eine gerade Wand, die Chortürme sind ausgesprochene Eckbauten und waren als Strebepfeiler und Treppentürme zugleich gedacht. An zwei Seiten sind sie mit dem Bau verwachsen, an beiden anderen frei. Sie sind so hoch wie der Chor und haben im obersten Geschoß Fenster. Ihr Dach ist eine steile Pyramide.

Ansicht des Domes am Grabmal Solaris. Ölbild 1646 (Abb. 11)

Rupert und Virgil halten das Modell des alten Domes. Wichtig ist die Westseite, deren Einzelheiten kaum mehr erkennbar sind. Die Fassade zeigt eine ähnliche flache Vorhalle, wie sie das Holzmodell des Städtischen Museums aufweist, einen Vorbau mit Dreieckgiebel.

Ansicht des Domes. Ölbild in der Domsakristei. 18. Jh. (Abb. 12)

Der heilige Virgil läßt sich den Plan seines Domes zeigen. Im Hintergrund erscheint der Bau selbst. Der Plan gleicht dem Grundriß des neuen Domes und der Aufriß ist eine Nachbildung der Ansicht vom Solari-Grabmal; für den kritischen Vergleich unbrauchbar.

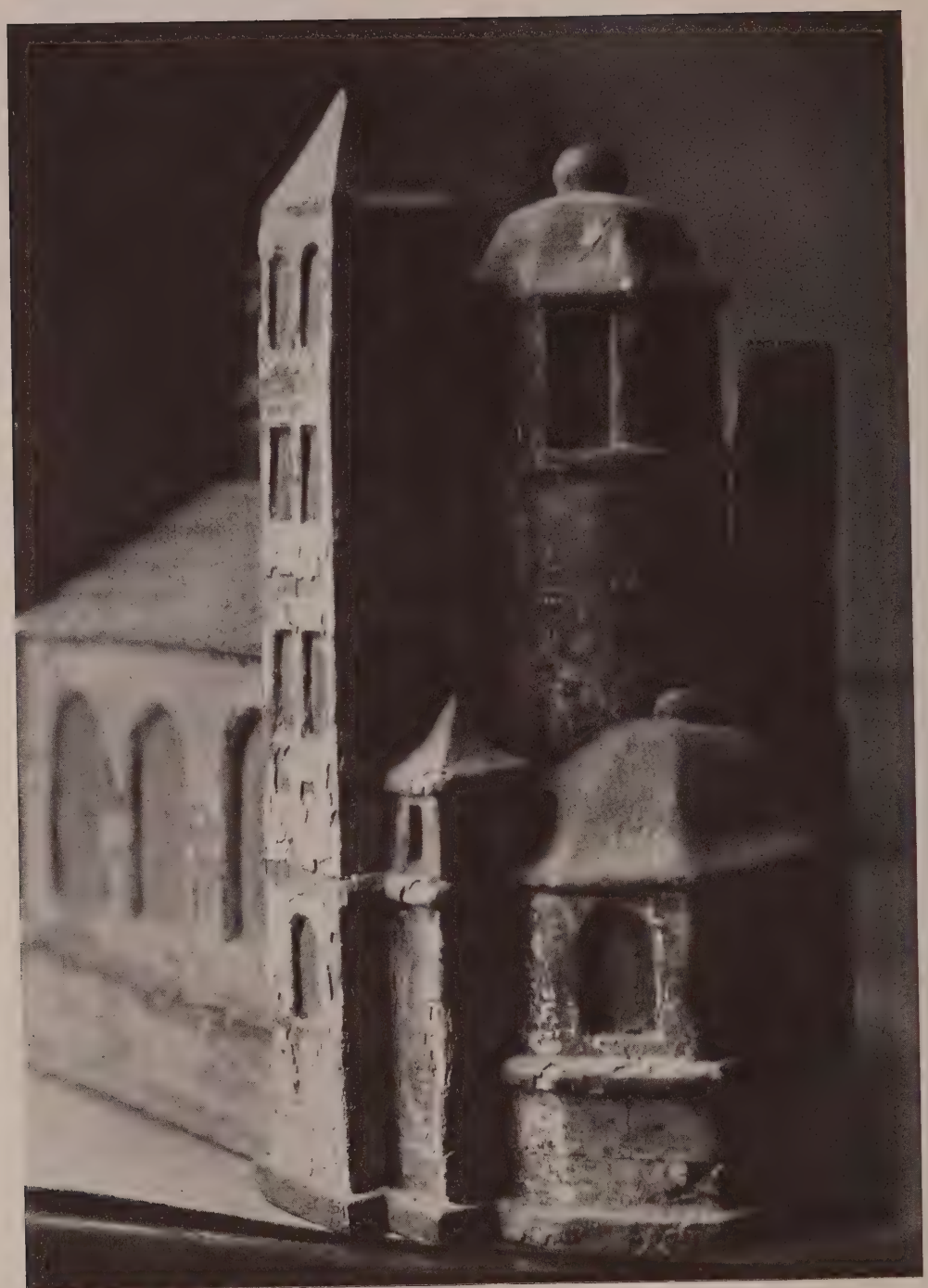
ZUSAMMENFASSUNG

Fast sämtliche Abbildungen des mittelalterlichen Domes stammen aus dem 16. Jahrhundert. Die wertvollsten Zeugen sind uns in der Zeichnung von 1553 und im Holzschnitt von 1565 erhalten. Als weitere Ergänzung für die in den Abbildungen fehlende West- und Südseite kommen das Holzmodell vom Jahre 1619 und das Modell des späten 17. Jahrhunderts, das uns über wichtige Einzelheiten aufklärt, in Betracht. Der Schädelsche Holzschnitt, das Münzbild und das Fresko sind als frühe Zeugen wertvoll. Die drei Stiche aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts sind Nachbildungen der großen Zeichnung. Die beiden späten Ölgemälde besitzen noch geringeren Wert.

Sämtliche Abbildungen zeigen ein und dasselbe Bauwerk, das sich im letzten Jahrhundert seines Bestandes nicht geändert hat. Aus dem Vergleich ergibt sich folgendes Gesamtbild: das Münster zu Salzburg ist eine Basilika in der ausgeprägten Form des lateinischen Kreuzes. Es hatte eine Westfassade mit zwei breiten, quadratischen Türmen, ein dreischiffiges Langhaus mit hohem Mittel- und niedrigen Seitenschiffen, ein weitausladendes Querschiff, das so breit und so hoch war wie das Mittelschiff und an dessen Giebelseiten schlanke runde Treppentürme standen; ferner einen Chor in den Dimensionen des Hauptschiffes, mit halbrunder, großer Apsis zwischen zwei schmächtigen Ecktürmchen. Die Seitenschiffe fanden jenseits des Querschiffes keine Fortsetzung. Über der Vierung erhob sich eine breite Kuppel, deren runder Mauerkörper aus vier Eckbauten herauswuchs. Die Turmdächer ragten als steile Pyramiden und Kegel in die Luft, Hauptschiff und Chor trugen Satteldach, die Seitenschiffe steiles Pultdach. Alle Dächer waren mit großen, schweren Bleiplatten gedeckt.

Die massiven Westtürme, die über die Abseiten hinaustraten, schlossen eine ziemlich schmale, zurücktretende Giebelwand ein. Ein gotischer, flacher Portalvorbau, mit vielen Marmorfiguren füllte den Raum zwischen den Türmen bis zur halben Höhe der Giebelwand. Die Türme waren durch Gesimse in Geschosse geteilt. Das oberste Geschoß hatte an jeder Seite vier schmale, gekuppelte Fenster mit Säulchen; die Fensterzahl verringerte sich nach abwärts. Über den Seitenschiffdächern erhoben sich, steil ansteigend, je sechs massive Strebemauern, die weder oben noch unten eine Fortsetzung als Wandpfeiler fanden (weshalb man als Träger nur Gurtbogen über den Seitenschiffen annehmen kann, sowie innere Wandpfeiler). Die sieben Oberlichtfenster waren groß und breit und reichten bis zum Pultdach herab. Die runden Treppentürme waren durch Gesimse in sechs Geschosse gegliedert und durch Lisenen von Gesims zu Gesims in Felder geteilt, gleich den Rundtürmen rheinischer Dome. Alle Geschosse hatten kleine Rundbogenfenster. Die Treppentürme waren schmäler als die Fassadentürme, aber ebenso hoch. Sie standen in der Mitte der Querschiffgiebelfront und waren mit der Wand verwachsen. Die Kanten des Querschiffes waren durch kräftige, prismatische Eckpfeiler verstärkt.

DER ALTE DOM ZU SALZBURG
STADTANSICHT, STICH VON BRUIN, 16. JAHRHUNDERT
20/21. HOLZMODELL, ATTRIBUT EINES HEILIGEN VIRGIL, KONSISTORIALKANZLEI, SALZBURG 1619



DER ALTE DOM ZU SALZBURG
22. HOLZMODELL, ATTRIBUT EINES HEILIGEN VIRGIL VON 1619
SALZBURG, KONSISTORIALKANZLEI

ZUSAMMENFASSUNG

Die Kuppelmauer hatte die Höhe der übrigen Türme, bloß ihr Dach überragte alles an Höhe. Aus vier über Eck gestellten, kubischen Mauerbauten, die den Zwischenraum der Dächer füllen und das Viereck in die Rundung überleiten, wuchs die mächtige Kuppel empor. Mit ihrem überreichen Schmuck der Friese, Gesimse und Galerie mag sie in Verbindung mit dem ebenso reich geschmückten Chor einen prachtvollen Anblick geboten haben, ähnlich in der Wirkung dem Westchor des Wormser oder Mainzer Domes.

Es wäre ein großer Irrtum, zu glauben, die Wände seien so kahl und glatt, wie es nach der großen Zeichnung erscheint. In Wirklichkeit waren die Ostwände überladen mit Schmuck im Geiste der spätromanischen Kunst, deren Prunkliebe gerade in Österreich Triumphe feierte. Der Holzschnitt von 1565 gibt eine Ahnung davon.

Die Galerie ist als Säulengang in der Mauerstärke zu denken. Oberhalb und unterhalb war sie von reich ornamentiertem Gesimswerk und Bogenfriesen begleitet. Die Zwickelbauten hatten Fenster an beiden Seiten, die das Innere der Kuppel erhellten; ihre Wände waren aufs reichste verziert mit Fries und Gesimsen. Ihr Dach, das sich an die Kuppelmauer anlehnt, hatte die Form einer halben Pyramide. Chormauer und Querschiff waren ursprünglich arm an Fenstern, erst im Laufe des 16. Jahrhunderts erhielten diese Teile größere Lichtöffnungen. Die Türmchen zu beiden Seiten der Apsis waren Strebepfeiler und Treppentürme zugleich und sind wohl zum ursprünglichen Bestand zu rechnen, obgleich sie in die architektonische Gliederung nicht mit einbezogen waren. Sie waren an zwei Seiten frei und hatten im obersten Geschoß kleine Fenster. Mit ihren inneren Flächen waren sie mit dem Bau verbunden. Eine Bogengalerie in Form und Größe der Kuppelgalerie lief unterhalb des Daches rund um die Apsis und in gleicher Höhe quer durch die Chorwand und weiter im rechten Winkel durch die Querschiffostwand. Ein Rundbogenfries mit Gesimswerk lief unterhalb des Hauptdaches rings um die ganze Kirche.

Die Südseite hat eine später angebaute Kapellenreihe und ein Portal nahe dem Querschiff, das in den Kreuzgang führte. Sonst unterschied sie sich nicht von der Nordseite. Der Dom war aus den Nagelflue-Quadern des nahen Mönchsberg erbaut, wie aus der Zeichnung von 1553 und aus schriftlichen Überlieferungen hervorgeht, die dekorativen Teile (Portal, Säulen usw.) waren aus Untersberger Marmor gemeißelt. Von der farbigen Wirkung gibt der gegenwärtige Dom, der im selben Material erbaut ist, einen Begriff.

Die Größe des alten Domes läßt sich aus dem Vergleich mit seiner Umgebung, die heute noch zum Teile steht, ermessen. Er war mindestens so lang, wenn nicht länger, wie der heutige Bau, aber bedeutend schmäler, mit Ausnahme des Querschiffes, das mit seinen Türmen weiter hinausragte. Eine Maßangabe Stainhausers, der die Breite der großen Orgel mit 12·5 *m* angibt, führt zu einem ähnlichen Ergebnis.

Das Innere nach den alten Abbildungen und schriftlichen Zeugnissen.

Zahlreiche Nachrichten sind uns über das Innere des Domes erhalten. Wir hören viel von Altären, Grabsteinen, Kapellen, wogegen von Raumgestaltung und Aufbau nur gelegentlich die Rede ist Wir erfahren nicht, von welcher Art die Stützen waren, wie die Wände, wie das Gewölbe beschaffen war. Zwar gibt es eine Beschreibung[45] des Domes aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts, allein sie beschränkt sich auf eine Aufzählung von Grabmälern und Altären. Was man über den Bau selbst erfährt, steht zwischen den Zeilen.

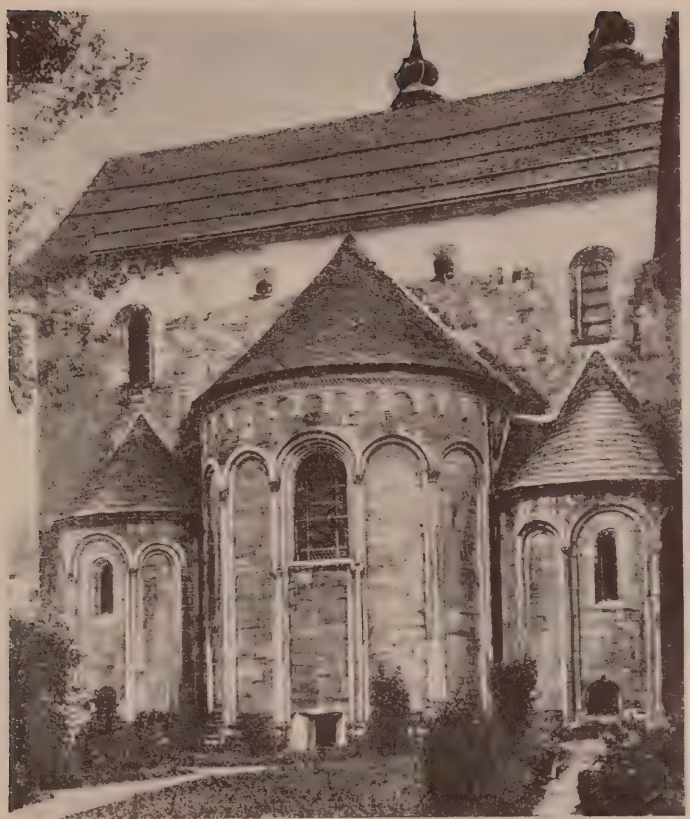
Schnerich hat auf Grund dieser Angaben und mit Benützung vieler Urkunden alle Einzelheiten zusammengetragen. Mezger schreibt: »Diese Basilika ist nach Art der alten Kirchen finster und tief gelegen, so daß man mehrere Stufen hinabsteigen mußte. Unter dem Chor hatte sie eine Krypta, in der zwei Altäre standen.«

Stainhauser gibt uns einige Aufschlüsse über die Krypta. Er selbst sah die Gräber der alten Bischöfe in Reihen neben und übereinander liegen, was auf eine ältere, katakombenartige Anlage schließen läßt. Das Grab des heiligen Rupert stand mit dessen Altar im Kirchenraum in Verbindung, nur die Mauer trennte sie. Über Größe und Aussehen der Krypta erfahren wir nichts. Schnerich nimmt an, daß sie bloß den Raum unter dem Chor ausfüllte. Zieht man St. Peter und Nonnberg zum Vergleich heran, so erscheint diese Ausdehnung zu gering. Auch dürfte sie Säulen gehabt haben wie Nonnberg und Gurk.

Zum erhöhten Chor führten zwei Stiegen, deren Flanken mit Löwen geschmückt waren. Es gab im Dom zahlreiche kleinere Grüfte. Stainhauser zählt einundsechzig Bischofsgräber, ferner neun Kapellen und fünfundzwanzig Altäre. Urkundlich wird häufig »die Mauer«, das ist der Lettner, erwähnt, eine wirkliche Mauer, die Langhaus und Querschiff trennte, vor deren Mitte der Kreuzaltar stand; es ist die Anordnung der Hirsauer Schule.

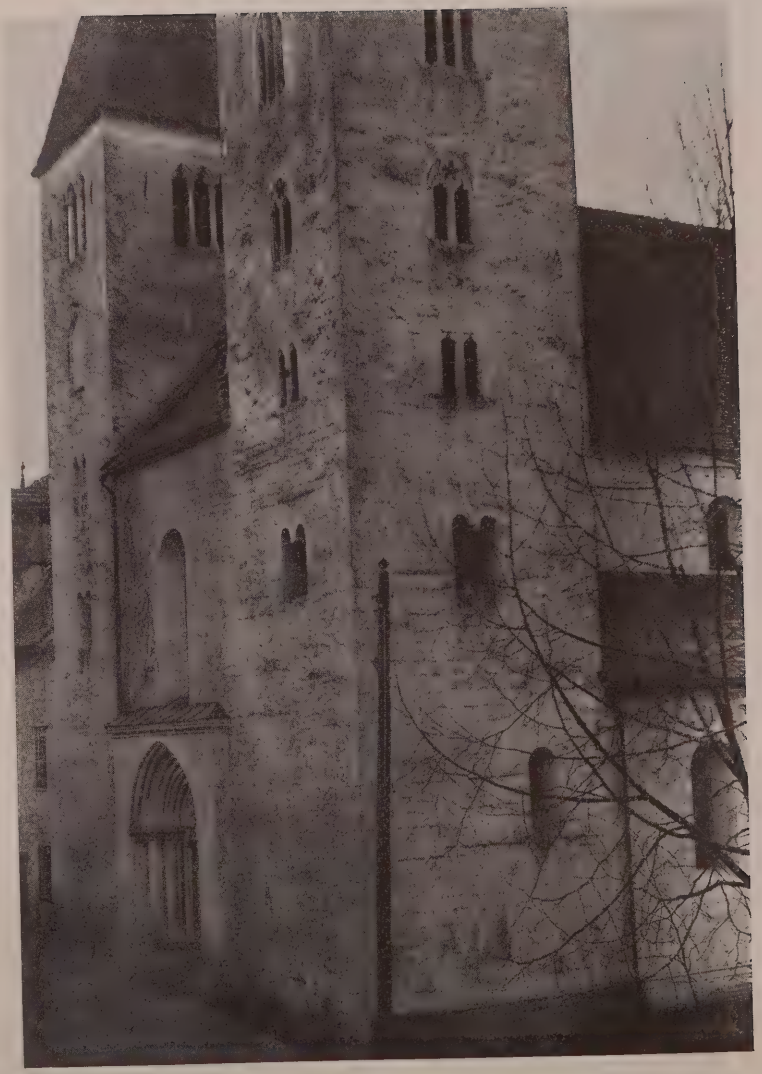
Wichtige Nachrichten sind uns über die Decke, beziehungsweise Wölbung erhalten. Stainhauser: »Mehr hat er (Wolf Dietrich) in disem Jar (1597) das neue Gewelb im Thuemb, so zuvor nur ain hülzenen Poden gehabt, machen lassen.« Dieses »zuvor« kann sich nur auf eine Zeit beziehen, die weit zurückliegt, da man kaum glauben kann, daß die Decke nach so vielen Bränden immer wieder erneuert wurde. Dagegen sprechen die Strebemauern über den Seitenschiffen, die auf den Gurtbogen der seitlichen Kreuzgewölbe aufsitzen oder vielleicht schon auf Bogen die unter dem Dach versteckt sind, und die ihrerseits wieder ein Gewölbe im Mittelschiff stützen. Der Holzschnitt dürfte die Mauern richtig wiedergeben, in der Zeichnung erscheinen sie zu hoch und infolgedessen zu schwer für die Bogenlast.

Wann wurde also der Dom das erstemal gewölbt? Zum ursprünglichen Bau gehören die Strebebogen — es sind ausgesprochene Strebebogen im Sinne der Gotik — nicht, dagegen spricht die frühe Entstehungszeit nach 1181 und die Lage von Salzburg. Frühe



23. GURK, CHORWAND
24. GURK, KRYPTA

25. GURK, SÜDSEITE UND TÜRME



26. ST. PAUL, FASSADE

Beispiele dieser Art finden wir in Deutschland erst einige Jahrzehnte später. Die Baugeschichte gibt uns einige Anhaltspunkte. 1181 ist Baubeginn. 1219 findet die Weihe der Krypta statt, man scheint also in diesem Jahr noch gebaut zu haben. 1238 fällt die Lichterstiftung Eberhards II., wobei von Chor, Kreuzaltar, Krypta die Rede ist. Die Kirche war also längst wieder hergestellt.

Die nächste Mitteilung betrifft den Brand von 1270, dessen Folgen schwerer Natur gewesen sein müssen. 1274 wird die Kirche geweiht, aber die Ausbesserung zieht sich viel länger hinaus; denn 1291 erteilte der Papst einen Ablaß für den Ausbau der Salzburger Domkirche, »die schon so lange unvollendet geblieben«. Die Urkunden machen es wahrscheinlich, daß nach dem Brand von 1270 der Plan entstand, das Langhaus zu wölben; die Ausführung dürfte sich allerdings weit ins 14. Jahrhundert hineingeschleppt haben. Denn während man noch mit der Wiederherstellung beschäftigt war, brach 1312 ein neuer Brand aus, der abermals eine lange Verzögerung bewirkte. Eine Urkunde von 1339 besagt, »daß der Dom endlich fertiggebaut werden müsse, da er ohne schweren Schaden nicht länger unvollendet bleiben dürfe«. So kommen wir zum Ergebnis, daß die Wölbung des Langhauses nicht vor dem Jahre 1274 entstanden ist. Wie die Strebemauern unvermittelt aus dem Dach in die Höhe steigen, zugebaut, nicht mitgewachsen, das beweist allein schon, daß sie nicht zum ursprünglichen Plan gehörten.

Einfacher ist die Bestimmung des Chorgewölbes. Die betreffende Stelle bei Stainhauser lautet: »Auch die Chorkappen, so etwann der H. Kaiser Hainrich soll gepaut haben, einschlagen lassen.« Mit diesen Worten ist die Chorwölbung eindeutig und zweifellos bezeugt. Auch ohne das Schriftzeugnis wären wir nicht in Verlegenheit, denn die beiden großen Abbildungen 8 und 9 geben uns sicheren Aufschluß über das Innere. Zwar läßt die Zeichnung den Unterschied im Mauerwerk zwischen Westen und Osten allzu kraß erscheinen, aber er bestand: den durchbrochenen, aufgelösten Wänden des Langhauses steht eine fensterlose, schwere Massigkeit gegenüber; die nur in der Oberfläche von Ornamenten übersponnen ist; denn die Fenster der Holzschnitt-Abbildung hat man sich wegzudenken. Das massive Mauerwerk, die geringe Anzahl von Fenstern und vor allem der Unterbau der Kuppel lassen zweifellos auf eine Wölbung der östlichen Bauteile schließen. Die runden Treppentürme waren eine starke Sicherung des Querschiffgewölbes, und demselben Zweck dienten die Eckpfeiler der Giebelwand. Die Ecktürmchen am Chor waren Treppentürme und Strebepfeiler zugleich. Vier starke Pfeiler, durch Gurtbogen miteinander verbunden, trugen die Kuppelwölbung, die man sich etwa nach dem Muster der Apostelkirche in Köln, einem spätromanischen Kuppelbau, achtteilig vorzustellen hat, mit großen Aushöhlungen (Trompen) über den Pfeilern, welche sich auch nach außen als eigene Bauteile kundgaben. Wie weit innen die Rundung der Kuppelmauer vorbereitet war, läßt sich nicht genau sagen.

STILBESTIMMUNG

Außenbild

Alois Riegl schreibt in seiner Abhandlung über Salzburg, worin er die Kunst dieser Stadt allzu südlich färbt, die Salzburger hätten sich erst zu einem größeren Dom entschlossen, als sie in der Lage waren, ihr Vorbild aus Italien zu holen, womit er den Bau meint, den die alten Abbildungen zeigen. Die Behauptung besteht nur teilweise zurecht, sie bedarf einer Berichtigung.

In ganz Italien wird man keine romanische Kirche finden, die auch nur annähernd so aussieht, wie das alte Salzburger Münster. Wohl aber drängt sich auf den ersten Blick das Bild der großen rheinischen Dome auf; wir denken an Worms oder Laach, auch an Speier und Mainz und nicht zuletzt an das Münster Bernwards: hier wie dort das Bild langgestreckter Hallen in Kreuzform, mit hochragenden Türmen an beiden Enden.

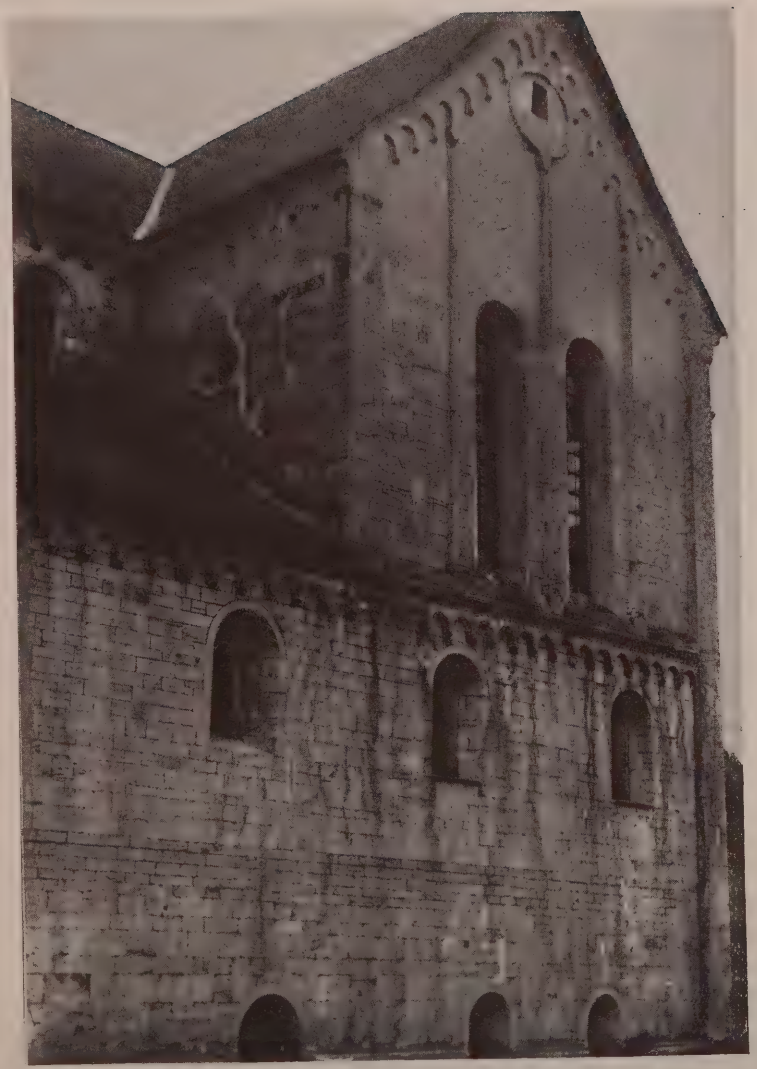
Nach dem Jahre 1000, als die großen Dome am Rhein und St. Michael in Hildesheim entstanden, gab es in Deutschland zweierlei Bautypen: den aus der Karolingerzeit übernommenen und nun fertig ausgebildeten Gruppenbau der doppelchörigen Anlage, mit zwei Raumgruppen im Inneren und ebensovielen Turmgruppen außen, der eben in den rheinischen Kirchen und St. Michael seine höchste Vollendung fand und den Typus der reinen Basilika mit eindeutig bestimmter Richtung von Westen nach Osten, den das Münster von Straßburg ausgeprägt zeigt. Sein Grundriß ist ein lateinisches Kreuz; der zweite Chor entfällt und das Augenmerk richtet sich allein zum Hauptaltar in der östlichen Chornische. Die Kirche erhält eine Fassade im Westen mit zwei seitlichen Türmen.

Zu dieser letzteren Art zählt Salzburg (Abb. 8, 43). Hier weist alles nach einer Richtung: die ungerade Turmzahl, die den Gleichklang der Gruppen aufhebt und das Schwergewicht nach Osten verlegt, die ungleiche Form der Türme und die Fassade im Westen.

Salzburg zeigt somit das malerisch bewegte, vieltürmige Bild der romanischen Großbauten Deutschlands, ist jedoch in seinem Wesen kein Gruppenbau, sondern eine orientierte Basilika. Allerdings, ein gewisser Zwiespalt zwischen Ost- und Westseite ist versteckt vorhanden; nicht etwa im künstlerischen Gesamtbild, das uns in der maßgebenden Ansicht des Holzschnittes vollkommen einheitlich erscheint, sondern in der Idee, in der Herkunft. Die Ostteile, das uralte Motiv des Gruppenbaues, haben ihr Vorbild am Rhein, vielleicht auch in Sachsen, während das Langhaus mit seinen quadratischen Türmen einer jüngeren Motivgruppe angehört, deren Schema von der Hirsauer Schule ins bayrisch-salzburgische Gebiet verpflanzt wurde, wo es sich zum heimischen Bautypus entwickelte. Das Salzburger Erzbistum wollte, seiner Bedeutung entsprechend, hinter den großen Bischofskirchen Deutschlands nicht zurückstehen und so entstand das vieltürmige Gebilde.

Ob man die Ostpartie auf ältere Grundmauern zurückführen soll oder ob es sich bloß um eine späte konservative Übernahme eines alten Motives handelt, darüber kann man

27 28. ST. PAUL IN KÄRNTEN, APSIDEN



29. GURK, SÜDLICHES QUERSCHIFF

30. HALLEIN, PFARRKIRCHE, TURM

verschiedener Meinung sein. Salzburgs Münster ist zum erstenmal in der frühkarolingischen Zeit erbaut worden, als die Dome am Rhein noch lange nicht bestanden; und zwar spricht die knappe Nachricht von einem großen Monumentalbau. Wiederholt durch Brände beschädigt, machte sie wahrscheinlich alle Wandlungen der deutschen Baukunst im frühen Mittelalter mit, wobei die Übertragung alter Grundformen eine selbstverständliche Sache war. Man darf jedenfalls die Fabel von der hundertjährigen Rückständigkeit österreichischer Kunst nicht zu sehr verallgemeinern.

Wie die beiden verschiedenen Baugedanken aneinandergefügt wurden, das lehrt ein Blick auf die Holzschnittabbildung (Abb. 9), die uns den Dom als geschlossenes Kunstwerk von durchaus einheitlicher Prägung zeigt. Was in seiner Herkunft zwiespältig ist, erschien im Original als künstlerischer Kontrast, und der Baustoff, dessen Wirkung man im heutigen Dom rückschließend ermessen kann, dürfte die völlige Verschmelzung herbeigeführt haben. An den erhaltenen romanischen Türmen der Umgebung, etwa am Turm der Halleiner Pfarrkirche, dem schönsten dieser Art, kann man sich einen guten Begriff von der Materialpracht und Monumentalerscheinung machen (Abb. 30).

Vergleicht man den Salzburger Dom mit den Großbauten am Rhein, so kommt ihm an Ähnlichkeit des Gesamtbildes neben Worms keiner so nahe, wie die Abteikirche Maria Laach (Abb. 49), deren Westteile so gruppiert sind, wie die Osttürme in Salzburg. Laach ist berühmt als ideal schönes Bild einer romanischen Kirche. Kein Bau ist in der Vielzahl seiner Türme so frei, so mannigfaltig wie dieser, und keiner bei allem Reichtum an Kontrasten von solch harmonischer Gesetzmäßigkeit erfüllt. Salzburg bot ein Vielerlei von Formen und Gegensätzen, ohne sich aber hierin mit Laach messen zu können. Auch besaß es nicht die mannigfaltige Turmgruppierung von Worms, Mainz und Speier. Speier (Abb. 44) bildet mit seiner komplizierten Turmanlage in so früher Entstehungszeit (11. Jahrhundert) eine Ausnahme, die zeigt, wie weit ein großer Künstler seiner Zeit vorauseilt. Im Grundriß kaum bemerkbar, im Aufbau eng mit den Wänden verwachsen, in die Ecken gedrückt, lösen sich die Türme erst in Dachhöhe als freie Körper, wo sie sogleich mit der Kuppel zu einer plastischen Gruppe sich verbinden.

Der Wormser Baumeister stellte die östlichen Rundtürme neben die gerade Abschlußwand (Abb. 41), in beträchtlicher Entfernung von der Kuppel, mit der sie eine Gruppe im Tiefenraum bilden, während die Westtürme unmittelbar neben die zugehörige Kuppel treten, wodurch sie, im Gegensatz zur Ostgruppe, ein Bild in der Ebene ergeben. Erst in Verbindung mit dem tiefliegenden Chor, einer Wiederholung des Kuppelmotivs, formt sich eine plastische, räumliche Gruppe, die mit Salzburg eine große Ähnlichkeit hat.

In Mainz (Abb. 45) ist der Ostchor in seiner Anlage Salzburg nahe verwandt. Hier wie dort stehen Kuppel, Querschiff und Rundtürme in altertümlichem Rhythmus nebeneinander in einer Fläche. Je älter das Motiv, desto einfacher sind seine Teile zusammengesetzt.

Zur selben Verwandtschaftsgruppe zählt St. Michael in Hildesheim (Abb. 31, 40) mit seinen Turmpaaren an den beiden Querschifffronten; auch die Westfassade von Trier (Abb. 48), als Analogie für die gleiche Altersstufe des Motivs. Ihr Rhythmus ist derselbe wie im Ostchore von Mainz und Salzburg, wenn auch die Bedeutung grundverschieden ist.

Am Dom zu Salzburg ist von einer so kunstreichen Zusammensetzung keine Rede. Die Stellung der Bauteile untereinander und zum Ganzen ist höchst einfach. Langhaus und Querschiff durchschneiden sich in Kreuzform, wobei die Schnittflächen unverhüllt zutage treten, nicht einmal durch seitliche Apsiden beeinträchtigt. Aus kubischen Blöcken, aus Prismen, Würfeln und Zylindern setzt sich alles Mauerwerk zusammen. Seine Teile

31. Hildesheim, St. Michael vor der Zerstörung. Alte Zeichnung

fügen sich mehr aneinander als daß sie sich durchdringen. Der Grundriß läßt diese außerordentlich klare Massenverteilung am deutlichsten erkennen (Abb. 43).

Gerade diese Einfachheit mag in Verbindung mit dem felsartigen Quaderstein von starker monumentaler Wirkung gewesen sein. Der Salzburger Dom war streng symmetrisch und bei allem Reichtum unendlich einfach in seiner Zusammensetzung. An kubischer Wirkung dürfte er dem Speirer Dom am nächsten gekommen sein, mit dem er ja auch im Grundriß große Ähnlichkeit hat.

Will man auf die Verwandtschaft mit dem Süden hinweisen, so wäre es vielleicht die altertümliche, einfache Raumgruppierung in Schichten und stereometrischen Formen, die der Kunst Italiens eigen ist. Die Rundkuppel, auf deutschem Boden die einzige dieser Art, wurde seit jeher und mit Recht als italienischer Einschlag bezeichnet. Es wäre eine müßige Sache, bestimmte Vorbilder zu suchen. Sie sind überall in Italien zu finden, in Pisa, in Venedig, in Padua. Allein das Motiv ist italienisch, die Art und Weise, wie sie sich aus dem Würfel grandios erhebt und in die Umgebung einordnet, ist durchaus nordisch. Italienisch ist das Motiv der Bogengalerie, die quer durch die Chorwand läuft. Und schließlich haben die bayrisch-salzburgischen Glockentürme weit mehr Ähnlichkeit mit einem

italienischen Kampanile, als jeder andere romanische Turm in Deutschland (Abb. 30). Der Grundriß Schnerichs bedarf einer Änderung. Man wird für den Ostbau das gebundene System annehmen müssen; das Vierungsquadrat wiederholt sich in Chor- und Querschiffsarmen. Die Ostmauern sind stärker zu zeichnen als die des Langhauses. Die Westseite ist nach dem Muster bayrischer Kirchen dargestellt, desgleichen die einfachen Viereckspfeiler, die den ursprünglichen Zustand von 1181 darstellen. Der Grundriß (Abb. 43), den ich gebe, soll nur ein Schema sein, ohne auf Genauigkeit Anspruch zu erheben.
Die Frage, ob man für Ost- und Westbau verschiedene Entstehungszeiten annehmen soll, ist zum Teil gelöst. Die Baugeschichte gibt für die Entstehung des ganzen Bauwerkes das Jahr 1181 an. Es besteht nun die Möglichkeit, daß die Verschiedenheit beider Teile von Anfang an geplant wurde, wahrscheinlicher ist aber, daß man erst im Verlauf des Bauens den Plan mit Beibehaltung der Grundmauern änderte und eine Wölbung für den Ostteil beschloß. Die neue Baugesinnung dürfte den Anstoß hiezu gegeben haben.
Man pflegt das Langhaus der Pfarrkirche stets als Erscheinung hinzustellen, die in keinem Zusammenhang mit der romanischen Kunst Salzburgs steht, ohne zu bedenken, daß Dom und Pfarrkirche gleichzeitig vollendet wurden. Nach all dem Gesagten scheint es wahrscheinlich, daß die Pfarrkirche im selben gebundenen System und in derselben Wölbungsart erbaut ist, wie die Ostseite des Doms. Auch für diesen möchte man Bündelpfeiler und Gewölbegurten und Rippen annehmen.

Innenraum

Untersuchungen an romanischen Kirchen, die noch erhalten sind und mit Salzburg in Zusammenhang stehen, ermöglichen, daß wir uns eine ziemlich genaue Vorstellung vom Innenraum des mittelalterlichen Domes machen können. Sie sollen das Bild ergänzen, das wir aus dem Studium alter Ansichten und Urkunden gewannen. Für den Vergleich kommen die Klosterkirchen in Bayern sowie die romanischen Bauten in Salzburg, Kärnten und Steiermark in Betracht.
Man muß unterscheiden zwischen dem Dom Konrads I. (nach dem Brand von 1127), der das Innere von unten bis oben neugestaltete, und dem Dome Konrads III. (nach dem Brande von 1167), der 1181 einen vollständigen Neubau begann, dessen Gestalt uns in den alten Ansichten überliefert ist.
Unter Erzbischof Konrad I. begann eine großartige Baubewegung, die alles Vorhergehende weit übertraf, wie aus der Lebensbeschreibung dieses Fürsten, der vita Chunradi, zu ersehen ist[43]. Darin wird erzählt, daß es in der ganzen Diözese fast keine Kirche gab, die er nicht entweder neugebaut oder doch wenigstens verbessert habe. Seine Bautätigkeit umfaßt die Zeit nach der Rückkehr aus der Verbannung, das ist von 1121 bis 1146, und wirkte noch lange nach seinem Tode fort. Von größeren Kirchenbauten,

die unter seiner Regierung entstanden, kommen in Betracht: Admont; die Erneuerung des Domes; St. Peter in Salzburg; St. Zeno in Reichenhall; Seckau in Steiermark; Chor und Krypta in Gurk und wahrscheinlich auch Nonnberg. Alle diese Kirchen bilden eine geschlossene Gruppe.

Die Kirche zu Admont, heute nicht mehr erhalten, ließ Konrad 1121 an Stelle einer früheren, die durch Brand zugrunde gegangen war, neu erbauen. »Sie hatte prächtige Marmorsäulen und fand in jenen Berggegenden kaum ihresgleichen.« Man wird sich Admont als Säulenbasilika mit Stützenwechsel gleich St. Peter in Salzburg vorzustellen haben.

St. Peter, 1130 bis 1143 (Abb. 38, 47), die früheste, in einem barocken Umbau erhaltene Schöpfung Konrads, ist eine dreischiffige, ursprünglich flachgedeckte Basilika mit Stützenwechsel — zwei Säulen zwischen einem Pfeiler — mit ausladendem Querschiff und Vierung, eigenem Chorquadrat samt Apsis, die beseitigt wurde. Das Quadratschema der Vierung bildet das Maß für die Grundrißeinteilung. Kennzeichnend ist der hohe Chor, der sich über das ganze Querschiff erstreckt und in dessen voller Ausdehnung auch die Krypta zu denken ist. Die gedrungenen Säulen haben mächtige Würfelkapitäle. Auf die sächsische Herkunft wurde schon oft hingewiesen. Konrad war Domherr in Hildesheim, hielt sich während der Zeit der Verbannung mehrere Jahre in Sachsen auf und brachte sächsische Mönche nach Salzburg und mit ihnen auch sächsische Bauweise.

In St. Peter sind nur noch die Stützen und Bogen der Mittelschiffsmauer in ihrem ursprünglichen Zustande zu erkennen. Dagegen ist in Seckau, 1142 bis 1164 (Abb. 33, 35), dem Spätwerk des Konradinischen Stiles, der Innenraum bis zum Chor unversehrt erhalten, wenn man von dem gotischen Gewölbe absieht. Die Verwandtschaft mit St. Peter ist leicht zu erkennen, doch geht sie über einen allgemeinen Eindruck nicht hinaus; der gleiche Rhythmus im Stützenwechsel ist vorhanden, die Kapitäle sind ähnlich geformt, ja sogar die Anzahl der Stützen ist dieselbe. Seckau ist aber im Grundriß völlig anders gestaltet wie St. Peter: eine langgestreckte, dreischiffige Basilika ohne Querschiff, im Westen zwei quadratische Türme mit Vorhalle, im Osten drei Apsiden in einer Flucht nebeneinander. So weit der ursprüngliche Zustand. Im 19. Jahrhundert erbaute man ein neues Querschiff und rückte die Apsiden weiter hinaus. Auch die Türme sind neu. Die Wölbung wurde zweimal erneuert; zuerst nach dem Brande von 1259, wovon die Konsolen über den vertikalen Leisten übrig blieben, das zweitemal am Ende des 15. Jahrhunderts. Das Netzgewölbe senkt sich zu tief in den Raum und stört mit seinem Gewirr von Rippen den einfachen Wandcharakter. Doch ist genug des alten Raumgefühles übrig geblieben. Der Eindruck ist packend, wenn man zum erstenmal durch die Vorhalle in die Kirche tritt — neben Gurk das Großartigste, was man an frühmittelalterlicher Raumkunst im südlichsten Deutschland erleben kann, nicht geringer an Schönheit und Wirkung als der Innenraum einer großen Basilika im nördlichen Deutschland. Der sächsische Stützen-

52. GURK. BLICK VOM CHOR INS LANGHAUS

33. SECKAU, BLICK INS LANGHAUS

wechsel ist zwar vorhanden, aber versteckt und für den künstlerischen Eindruck kaum maßgebend. Die Bogenreihe schreitet unaufhaltsam im gleichen Schritt vorwärts bis zum Altar. Man hat den Eindruck einer gleichmäßigen Reihung, als stünde man in einer altchristlichen Basilika. In Gegensatz dazu tritt die wuchtige Masse des Mauerwerkes und der Säulen. Die Technik des Quaderbaues ist vollendet.

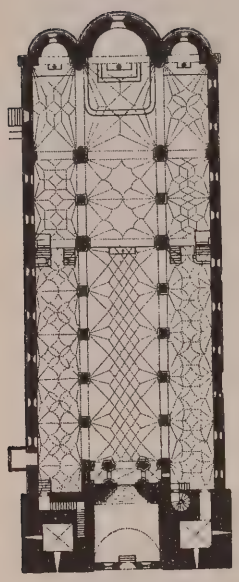
Seckau ist nicht mehr rein sächsischer Typus wie St. Peter, sondern eine Abwandlung der Hirsauer Schule, die für den Salzburger Sprengel bestimmend war, ehe noch Konrad die Kunst seiner Heimat hieher verpflanzte. Schon zur Zeit, als die Bauschule von Hirsau im Entstehen begriffen war, unterhielt die Salzburger Kirche mit dem schwäbischen Reformkloster enge Beziehungen. Erzbischof Gebhard lebte zur Zeit seiner Verbannung (1077 bis 1088) teilweise in Schwaben[44], und sein Nachfolger Thiemo war selbst Mönch in Hirsau und hatte zur Leitung des Klosters Admont einen Hirsauer Mönch berufen. Auch Konrad gab seine Beziehungen zur Hirsau keineswegs auf. Die Hirsauer Schule griff zurück zur reinen Basilikaform. Ein Haupterfordernis war die gleichmäßige Säulen- und Pfeilerreihe, ebenso die Flachdecke, die sich bis ins 13. Jahrhundert hinein erhielt. Die Wände blieben glatt, ohne architektonische Gliederung und in dem Sinne des frühchristlichen Vorbildes wurde die Richtung zum Altar streng betont, deren Ausdruck nach außen die zweitürmige Westfront war.

Daß dieser Bautypus im südlichen Deutschland mit besonderer Vorliebe aufgegriffen wurde, ist natürlich; war man doch stets in engerer Berührung mit Italien, wie die beiden Hauptorte, Regensburg und Salzburg, zeigen. Das Hirsauer Schema erfuhr hier eine weitere Abwandlung im Sinne der alten Basilika, indem das Querschiff aufgegeben wurde und nur nach außen hin zur Geltung kam; ferner setzte man die drei Apsiden in gerader Linie nebeneinander und schloß sie unmittelbar dem Chor an. Seckau, Gurk und Millstatt sind so gebaut. Das Querschiff erscheint durch Vierungspfeiler mit Gurtbogen angedeutet und vom Langhaus abgeschlossen.

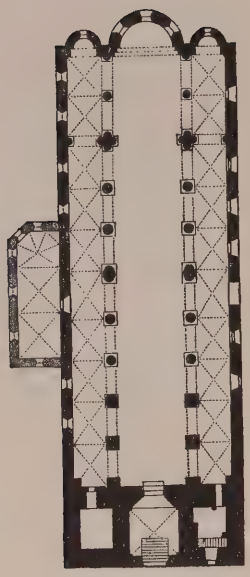
Das Vorbild für Seckau war Paulinzelle (Abb. 51), eine Hauptgründung von Hirsau, oder Hammersleben (Abb. 52), ein sächsischer Vertreter dieser Schule.

Die Verwandtschaft ist auffällig und erstreckt sich bis ins einzelne; die Würfelkapitäle, die wagrechten und senkrechten Leisten, sogar die Technik des Quaderwerkes findet sich hier wie dort. Die Proportionen erscheinen gegenüber den Vorbildern geändert, breiter, lastender, im Gegensatz zur zierlichen Schlankheit von Paulinzelle.

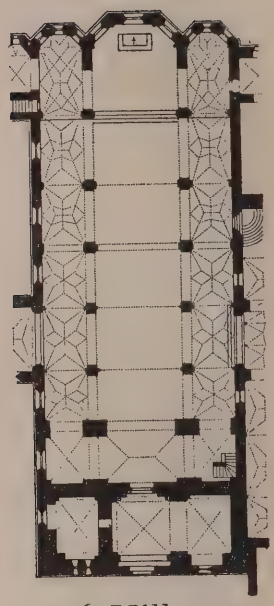
Wie schon erwähnt, läßt sich gegenüber St. Peter ein Abweichen von sächsischer Art feststellen, ein Hinneigen zum reinen Basilikaschema, wie es für die übrigen Gebiete Bayerns und Österreichs kennzeichnend ist. Konrads Einfluß war eben eine vorübergehende, wenn auch gewaltige Flut, die nach seinem Tode dem älteren und stärkeren Drucke wich.



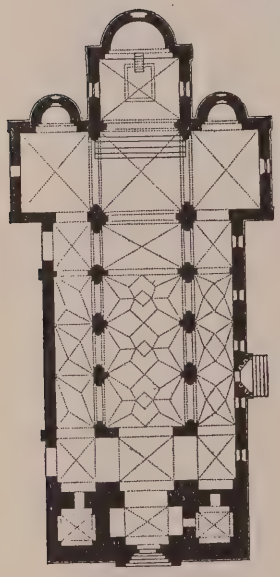
34. Gurk



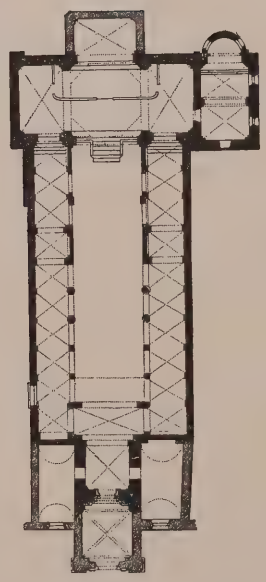
35. Seckau



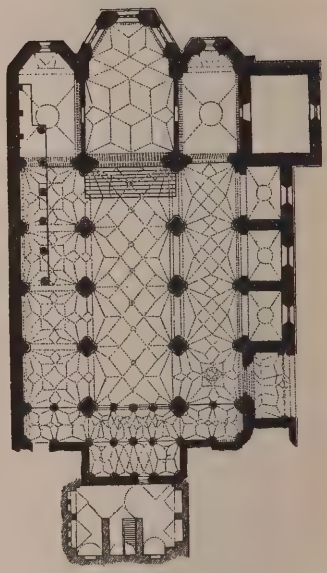
36. Millstatt



37. St. Paul
in Kärnten

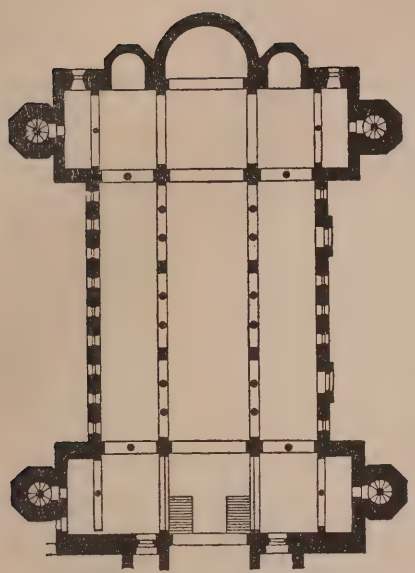


38. Salzburg
St. Peter

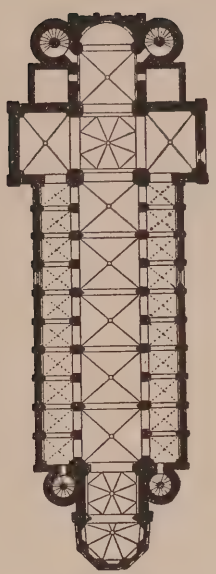


39. Salzburg
Nonnberg

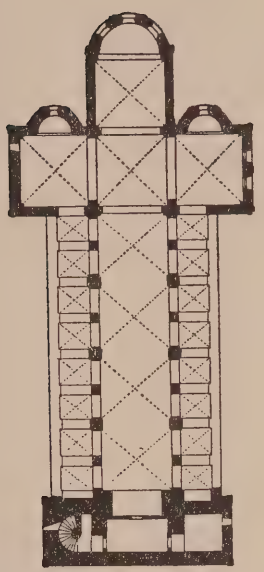
34—39. GRUNDRISSE ROMANISCHER DOME IN ÖSTERREICH



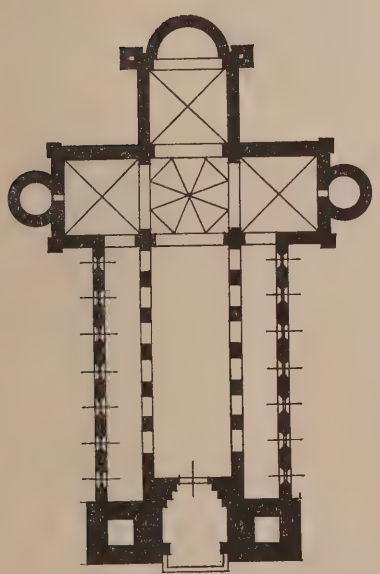
40. Hildesheim



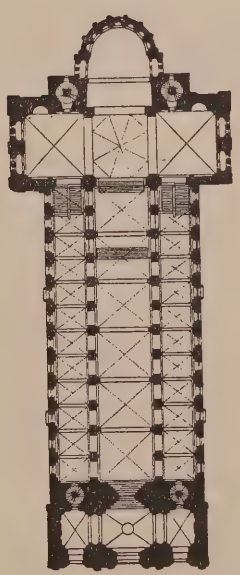
41. Worms



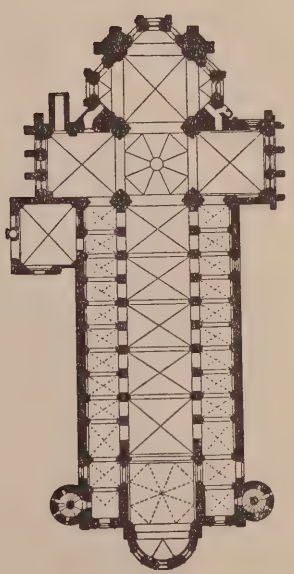
42. Braunschweig



43. Salzburg



44. Speyer



45. Mainz

40—45. GRUNDRISSE ROMANISCHER DOME

Gurk (Abb. 32, 34) sollte ebenfalls im Konradinischen Säulenstil erbaut werden, doch kam nur der Chor zustande. Das Langhaus wurde als Pfeilerbasilika vollendet. Der Grundriß zeigt das Schema von Seckau: eine dreischiffige Anlage mit drei Apsiden unmittelbar nebeneinander und zweitürmige Westfassade mit Vorhalle und Empore; das Querschiff ohne Ausladung, bloß im Außenbau sichtbar, innen durch Gurtbogen auf verstärkten Pfeilern angedeutet; reich entwickelte Krypta (Abb. 24), die sich fast bis zur Mitte des Innenraumes erstreckt und einen ebenso großen, stark erhöhten Chor zufolge hat. Die Krypta war von entscheidendem Einfluß auf den ganzen Bau, und sie scheint die Ursache gewesen zu sein, weshalb man im Langhaus die Säulen durch Pfeiler ersetzte.

Der Grundriß, entstanden noch unter Konrad I. (1140). Der Bau der Krypta und wohl auch der des Chores dauerte bis 1174; Ende des Jahrhunderts war das Langhaus und um 1218 die Westfront vollendet. Nach dem Brande von 1260 erhielt das Querhaus die hohen Spitzbogengurten, die es in eine große Halle verwandelten. Dieses Querschiff hatte in seiner früheren Gestalt zwei Säulenarkaden an beiden Seiten, wovon noch die vier Halbsäulen übrig blieben. Sie trugen nach Schnerich vierteilige Emporen, deren Gestalt und Vorhandensein sich bloß vermuten läßt. Die ausgedehnte Krypta und der damit verbundene stark erhöhte Chor gehen bestimmt auf Salzburger Vorbilder zurück, denn hierin weicht Gurk von der Hirsauer Baugewohnheit ab. Die prachtvolle Krypta mit ihren hundert Säulen kann uns eine Vorstellung geben, wie Ähnliches in Salzburg beschaffen war (Abb. 24). Die Halbsäulen im Chor mit ihren schönen Kapitälen (Abb. 32) gleichen jenen in Seckau, doch sind sie schlanker, in den Maßen den Arkaden von Paulinzelle verwandt. Hätte man die Basilika von Gurk als Säulenbau vollendet, so wäre ein weiteres Abweichen vom Stil Konrads die natürliche Folge gewesen.

Dagegen war St. Zeno in Reichenhall, 1136 begonnen und ungefähr gleichzeitig mit St. Peter vollendet, höchstwahrscheinlich wie dieses erbaut, nämlich mit dem Wechsel von Pfeilern und Säulen, wofür die frühe Entstehungszeit sowie vorgefundene Baureste sprechen. Die außergewöhnliche Breite des Mittelschiffes von 13 *m* weist darauf hin, daß uns mit diesem Bau wahrscheinlich ein prächtiges Denkmal der Konradinischen Renaissance verlorenging. Die Choranlage mit ihrer einfachen Apsis erinnert an St. Peter und an den Dom von Salzburg, dessen Chor im Grundriß auf Konrad zurückgehen dürfte.

Endlich ist noch zur selben Baugruppe wahrscheinlich die Nonnberger Kirche (Abb. 39) zu zählen, worauf verschiedene Anzeichen schließen lassen. Der Grundriß, das Hirsauer Schema von Seckau und Gurk, zeigt die übliche dreischiffige Anlage mit den Apsiden in einer Reihe, nicht ausladendes Querhaus und westliche Vorhalle; die in voller Breite entwickelte Krypta mit sehr hohem Chor ist Salzburger Eigenheit. Sichere urkundliche Nachrichten fehlen.

46. GURK, DOM, FASSADE
47. SALZBURG, ST. PETER, SÜDLICHES SEITENSCHIFF

48. TRIER, DOM, WESTFASSADE
49. MARIA LAACH, ABTEIKIRCHE, ANSICHT VON NORDWESTEN

Konrad I. verfolgte bei seinen Kirchenbauten einen durchaus einheitlichen Plan in der Gestaltung des Innenraumes. Wie die Urkunden berichten, entstanden unter seiner Regierung alle größeren Bauten in Stadt und Land Salzburg. Daß sich während der Tätigkeit eines Bauherrn von solcher Bedeutung und Tatkraft — von ihm stammen auch die gewaltigen Festungen Hohensalzburg, Werfen und Friesach, ferner zahlreiche Spitäler und Klöster — ein einheitlicher Stil entwickelte, ist klar. Es war ein Stil von antikisierend byzantinischem Charakter, der auch für die Malerei nachgewiesen wurde[43]. Man kann sich aus all dem ein Bild machen, wie der Dom zu Salzburg nach der Erneuerung Konrads aussah. Daß es eine Säulenbasilika mit Wechsel von Pfeilern war, ist nun eine selbstverständliche Forderung.

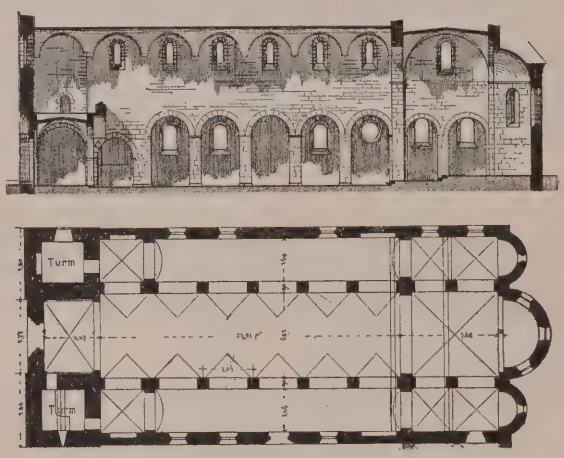
Wie sah das Innere des Domes nach dem Neubau von 1181 aus? Wir können uns wieder nur auf Grund von Analogien Einblick verschaffen. Abermals kommen wir auf Gurk zu sprechen. Man wählte aus Gründen der Notwendigkeit im Langhaus Pfeiler als Stützen, um den Ausgleich mit den Arkaden des hohen Chores leichter herstellen zu können (Abb. 34, 32). Der innere Grund, weshalb man sich zur Änderung des Planes entschloß, liegt in der veränderten Baugesinnung. Die Zeit der antikisierenden Richtung, die in Konrad I. ihren Höhepunkt erreichte, war vorüber. Man wollte nicht mehr Säulen-, sondern reine Mauerbauten, wie sie im bayrischen Gebiet schon früher üblich waren. Die Pfeilerarkaden tragen spiegelglatte, hohe Wände ohne architektonische Gliederung, bloß der Bogenansatz findet seinen Ausdruck in schmalen Gesimsen. So empfängt man den Eindruck einer gleichmäßigen Flächengestaltung, sehr im Gegensatz zur schweren Körperlichkeit der Seckauer Basilika. Die Kunst der Quaderbehandlung ist außerordentlich, in schärfsten Kanten runden sich die Bogen, sondern sich die Pfeiler vom Raum. Die Fugen sind unendlich fein gearbeitet, wozu allerdings auch das zarte Material, rosiger Kalkstein von feinstem Korn, gleich dem schönsten Marmor, beiträgt.

Die Raumproportionen sind ungewöhnlich schlank und hochstrebend. Das gotische Gewölbe, das sich weit über die alten Fenster herabsenkt, vermag kaum etwas von der Leichtigkeit zu nehmen; ein In-die-Höhe-Streben des Raumes und der Mauer, das im Verein mit der flachen Decke gotischer wirkte als das drückende Netzgewölbe. In edler Rundung und klassischer Schönheit wölben sich die Arkaden. Mit seiner völlig gleichartigen Reihe von Pfeilern bedeutet Gurk einen Fortschritt gegenüber dem verhüllten Rhythmus in Seckau, das seine nordische Heimat nicht verleugnen kann. Der Gesetzmäßigkeit dort steht ein weiter, ungebundener Raum hier gegenüber, den wir dem südlichen Einfluß zuschreiben müssen, sei es, daß er auf dem Umweg über die Hirsauer Schule oder direkt aus Oberitalien hiehergelangte. Die eigenartige Verbindung italienischer Raumkunst mit nordischem Hochstreben verleiht diesem Innenraum sein

besonderes Gepräge. Man kann ihn den schönsten frühmittelalterlichen Räumen Deutschlands an die Seite stellen.

Einige Beispiele aus der Lombardei mögen die nahe Verwandtschaft mit Italien beweisen: Die Kirchen in Bagnacavallo (Abb. 54), eine Pfeilerbasilika mit schlanken Stützen, glatten Wänden und Proportionen, die mit Gurk übereinstimmen. Noch mehr erinnert San Giovanni in Piobesi (Abb. 53) mit seinen eleganten Pfeilern und klassischen Rundbogen an Gurk. Auch der Grundriß gleicht dem Typus der bayrisch-salzburgischen Kirchen mit seinen drei Apsiden in einer Front und dem Mangel eines Querschiffes. Die Beispiele ließen sich beliebig vermehren.

Der Innenraum des Gurker Domes findet zahlreiche Seitenstücke in bayrischen Klosterkirchen, so in Prüfening einer der frühesten Gründungen der Hirsauer Schule (1119); oder in Reichenbach, ebenfalls einer Hirsauer Gründung aus früher Zeit (1135). Die Pfarrkirche in Straubing (Abb. 50), Salzburg sehr nahe gelegen und deshalb für einen Vergleich besonders wertvoll, ist gleichzeitig mit dem Gurker Dom entstanden, und diesem in der Grundrißbildung zum Verwechseln ähnlich. Ein Blick in das Innere überzeugt von der verwandten Baugesinnung. Wie nahe Straubing dem Salzburger Kunstkreis steht, das bezeugt die Außenansicht. Von hier kann man Rückschlüsse auf das Innere des Salzburger Domes machen. Auch Millstatt (Abb. 36) gehört zur Gruppe des Gurker Domes, mit dem es den Grundriß gemein hat. Die Kirche ist eine Hirsauer Gründung auf dem Umwege über St. Paul in Kärnten. Dem Stil nach fällt ihre Erbauungszeit mit dem Langhaus von Gurk zusammen, mit dem sie sich an Schönheit des Innenraumes nicht messen kann.



50. Straubing, Pfarrkirche

Als letztes Glied dieser Kette sei die Stiftskirche St. Paul im Lavanttal (Abb. 37) besprochen. Ihre Gründungsgeschichte weist auf Hirsau und zwar auf den Urheber selbst. Die erste Kirche weihte Erzbischof Thiemo von Salzburg. Die Klosterchronik erzählt von Laienbrüdern, die Abt Wilhelm aus Hirsau sandte und die als Baumeister und Handwerker tätig waren. Die Kirche wurde 1264 geweiht und ist somit die späteste der ganzen Gruppe. Sie stellt einen Bau von reinstem Hirsauer Typus vor, was auf ein höheres Alter des Grundrisses schließen läßt. Sie besitzt ein ausgeprägtes Querschiff und Chorquadrat, die seitlichen Apsiden beschließen die Seitenschiffe, die Hauptapsis den Chor. Der sogenannte kleine Chor, eine Hirsauer Eigenheit, wird durch das der Vierung zunächst

liegende Joch mit Gurten angedeutet. Die Krypta fehlt wie in Seckau. Die Stützen sind Bündelpfeiler und Halbsäulen.

Alle diese besprochenen Kirchenräume führen mit großer Wahrscheinlichkeit zu dem Schluß, daß das Langhaus des Salzburger Domes ursprünglich eine Pfeilerbasilika nach Art der bayrischen oder südösterreichischen Klosterkirchen war.

Schwieriger fällt es, Analogien zum Inneren des Ostteiles zu finden. Wir müssen sie am Rhein, in Sachsen und in der Lombardei aufsuchen, und zwar in den großen spätromanischen Kirchen. Die erwähnte Pfarrkirche in Salzburg dürfte das nächstliegende Beispiel sein.

Äußeres der südlichen Kirchengruppe

Es erübrigt noch zu untersuchen, wie weit uns das Äußere der Kirchen im Salzburger Sprengel Aufschluß über das Außenbild des Domes geben kann. Es sei vorweggenommen, daß sich die Übereinstimmung nur auf das Langhaus bezieht und daß die Gruppe in Kärnten einen Typus für sich bildet, der einer zusammenhängenden Betrachtung wert ist.

Seckau, im Äußeren Gurk ähnlich zu denken, scheidet aus, da die Ost- und Westseite neu gebaut ist. So bleibt St. Paul und vor allem Gurk (Abb. 46) als wichtigstes und schönstes Denkmal. Auffallend ist der Unterschied in der Gestaltung der Ost- und Westseite. Im Westen (Abb. 25) erheben sich zwei schlanke quadratische Türme auf gemeinsamem Unterbau, einer vollkommen glatten Wand, die bis zur Höhe des Hauptschiffes reicht. Der Zwischenraum beträgt kaum eine Turmbreite. Eine offene breite Vorhalle führt zum Portal. An Fassade und Turmwänden fehlt jede architektonische Gliederung, die Geschosse sind bloß durch kleine Schallöcher und Mauerschlitze gekennzeichnet. Diese fensterlosen, glatten Mauerklötze sind eigenartig und von monumentaler Wirkung und erinnern an ähnliche Bauten in Sachsen, woher sie wahrscheinlich auch stammen. St. Stephan in Frose ist aus der großen Zahl ein charakteristisches Beispiel. Im südlichen Bayern und Österreich hat man das Motiv des Westwerkes vereinheitlicht und zur heimischen Bauweise erhoben. Wie in Sachsen hat auch die österreichische Nachbildung festungsartigen Charakter, hier jedoch gepaart mit südlicher Leichtigkeit.

Das Bild ändert sich, je näher man der Ostseite kommt; der architektonische und plastische Reichtum steigert sich und gipfelt in der Chorwand (Abb. 23). Architektonische Gliederung im zartesten Relief überzieht die Giebelwand des südlichen Querschiffes (Abb. 29) in Form von Halbsäulen, welche die Wand in Felder teilen. Den reichsten Schmuck tragen die Chornischen, deren Wände durch abgestufte Rundbogen, Fensternischen, Halbsäulen und Gesimse belebt sind. Der Baustoff, weißgelber Kalkstein von feinstem Korn, zeigt in seiner Verwitterung ein wundervolles Farbenbild; wie altes Elfenbein schimmern die Außenwände und haarscharf sind die Profile, die Säulen und Ornamente gemeißelt,

worin man die italienisch geschulte Hand am deutlichsten sieht. Zum Vergleich seien wieder Beispiele aus der Lombardei herangezogen (Abb. 55, 56).

Die Vorbilder für die architektonische Gestaltung im Ganzen sind hingegen in den Bauten der Hirsauer Schule sächsischer Abart zu suchen. Hecklingen (Abb. 57), Königsluther, Hildesheim und viele andere bieten Verwandtes. So vereinigt sich mit strenger Architektonik des Nordens eine glänzende Beherrschung südlicher Technik und Materialpracht.

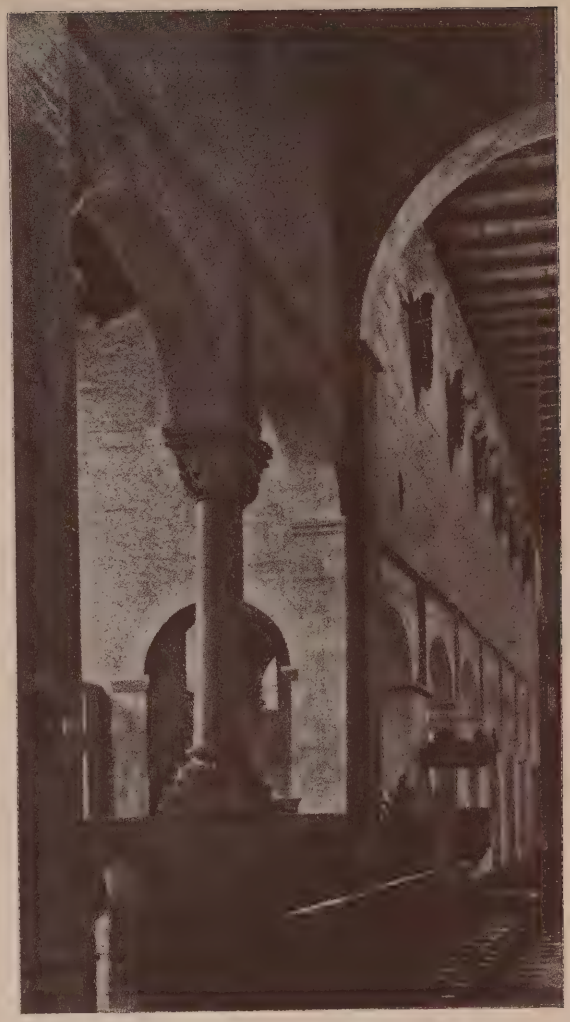
St. Paul (Abb. 26—28) ist ebenso reich wie Gurk an plastischer Gliederung, noch reicher an dekorativen Einzelheiten, aber etwas derber, mehr nordisch, deutsch. Die Formen sind plastischer, die Proportionen nicht mehr so elegant, auch das Material gröber.

Millstatt besitzt in seiner Vorhalle und im Kreuzgang Reste von unvergleichlicher Materialschönheit. Die Halle öffnet sich in drei großen Arkaden, welche die ganze Turmbreite einnehmen. Die Sockel, Profile und Gesimse sind noch reicher und feiner gearbeitet als die plastischen Teile in Gurk, ihre Formen sind von klassischem Geist durchdrungen und lassen die italienische Abstammung erkennen. Eine Überfülle von phantastischer Skulptur — ein Kapitel für sich — überzieht die Portalgewände. Die Halle mutet wie ein archaischer Rest an und die Mischung von wilder Phantastik und klassisch Architektonischem gibt dem Bau ein seltsames Gepräge. Die Türme sind wie in Gurk, alles übrige ist nicht mehr in altem Zustande erhalten.

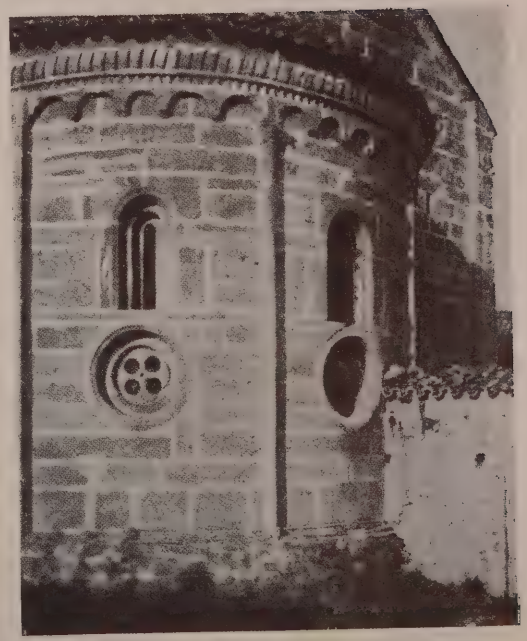
Mit dieser südlichsten Baugruppe hat das Äußere des Salzburger Domes nur die Gesamtform gemein. Die Verschiedenheit liegt in dem anders gearteten Baustein, der in seiner Schwere und Grobkörnigkeit dem ganzen Bau ein düsteres Aussehen verlieh. Der Unterschied zwischen einem romanischen Bau aus Salzburger Quadern und dem Dom von Gurk aus feinstem Kalkstein ist ungeheuer.

Wie der Dom in seiner äußeren Erscheinung wirkte, das zeigt heute noch der Turm der Halleiner Pfarrkirche (Abb. 30), ein Überrest des 13. Jahrhunderts, der, wie kein anderer Bau der Umgebung, ein getreues Abbild vorstellen dürfte. Er besitzt sieben Geschosse, die durch Marmorgesimse getrennt sind. Die Seitenflächen fassen Lisenen ein, die Fensterzahl vermindert sich nach abwärts. Die Wirkung des Quadernwerkes wird durch künstliche Fugen gestört, die in ihrem starren Schema eine Zutat des 19. Jahrhunderts sind. Man glaubt einen der Türme vor sich zu haben, die der Holzschnitt von 1565 zeigt.

51. KIRCHENRUINE PAULINZELLE



52. KLOSTERKIRCHE HAMERSLEBEN



53. PIOBESI, BEZIRK TURIN, S. GIOVANNI. 54. BAGNACAVALLO, BEZIRK RAVENNA
55/56. VAPRIO D'ADDA, BEZIRK MILANO, S. COLOMBANO

BEDEUTUNG

In dem grundlegenden Werk Dehios über die deutsche Kunst des Mittelalters umfaßt der Abschnitt, der von der romanischen Baukunst Deutschlands handelt, etwa zweihundert Seiten, wovon eine knappe Seite auf Österreich entfällt, dessen Kunst »schwerfälliger Übergangsstil« und dessen Geschmack »Hinneigung zur dekorativen Pracht bis an die Grenze des Überladenen« genannt wird. Die vorliegende Abhandlung bezweckt eine Ergänzung zur Geschichte der deutschen Baukunst und zugleich eine kleine Richtigstellung.

Daß der Dom zu Salzburg nicht ganz unbekannt war, als er noch stand, das bezeugen die Worte, die Stainhauser seiner Beschreibung vorausschickt: »Von der Herrlichkeit und Magnificenz diser in ganzem Teutschlandt so beschraiten Thumbkhirchen ist ohne Noth, das ich eingangs vill Worth mache: Seitemal diejenigen welche dieselbe, da sy in ihrem Flora und Esse gestandten, mit Augen gesehen, von ihrer Schöne und Zierlichkeit genuegsame Zeugnuss geben khönnen«[45].

57. Klosterkirche in Hecklingen

Quellenangaben:

Unter M. G. = Monumenta Germaniae historica sind durchwegs die Bände Scriptores zu verstehen.

1. Conversio Bagoaorum M. G. XI. 6 / Ann. Salisb. M. G. I. 89 / Chronicon Magni Presb. M. G. XVII. 483 ad 768 — 2. Conv. Bag. M. G. XI. 6 / Ann. S. Rudberti Salisb. M. G. IX. 769 / Auct. Garstense. M. G. IX. 563 — 3. Poetae lat. aevi Carol. M. G. II. 639 — 4. Conv. Bag. M. G. XI. 8 ad 773 / Ann. Iuv. maiores M. G. I. 87 / Ann. Iuv. minores M. G. I. 88 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 769 / Ann. Salisburgenses M. G. I 89 / Auct. Mellicense M. G. IX. 536 / Auct. Garstense M. G. IX. 563 / Ann. S. Emmerammi M. G. I. 92 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII 483 — 5. Poetae lat. aevi Carol. M. G. I. 340 — 6. Vita et miracula S. S. Juvavavensium Virgilii, Hartvici M. G. XI. 88 — 7. Conv. Bag. M. G. XI. 10 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 770 / Ann. S. Emmerammi Rat. min. M. G. I. 93, ad 844 / Ann. Admuntenses M. G. IX. 573 / Auct Garstense M. G. IX. 564 / Mezger Hist. Salisb. S. 265, 266 — 8. Conv. Bag. M. G. XI. 8. Anm. 32 — 9. Hübner, Beschreibung der hochfürstlich. Haupt- u. Residenzstadt Salzburg I S. 204 — 10. M. G. Diplom. III. 537 — 11. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 774 / Ann. breves S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 758 ad 1121 — 12. Vita Chunradi M. G. XI. 74 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 774 / M. G. Necrologia II. 170. Ad 1128: Ann. brev. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 758 / Auct. Garstense M. G. IX. 569 / Ann. Admunt M. G. IX. 578 — 13. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 776 / Vita Gebhardi et succ. M. G. XI. 46 / Ann. Reichersbergenses. M. G. XVII. 475 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 488 / Necrologia S. Rudb. Salisb. M. G. Necr. II. 121 / Historia calamitatum-Petz Thesaurus II. 199 — 14. Vita et miracula S. S. Juvavensium Virgilii Hartwici, Eberhardi M. G. XI. 88 / Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 777 / Ann. Mellicenses. M. G. IX. 505 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 507 / Continuatio Admunt, M. G. IX. 585 / Continuatio Cremifanensis M. G. IX. 547 / Ann. Osterhovenses M. G. XVII. 542 / Mezger, Hist. Salisb. 412 — 15. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 779 — 16. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 779 / Chron. Magni Presb. M. G. XVII. 525 — 17. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 781 — 18. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX 783 — 19. Meiller, Regenten S. 272, Nr. 468 — 20. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 789 — 21. Ann. S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 800 / Mezger, Hist. Salisb. S. 436, 442 — 22. Ann. Mellicenses M. G. IX. 510 — 23. A. Doppler, die ältest. Originalurk. Slzbg. Ldsk. X. 145 — 24. A. Doppler l. c. X. 150 — 25 Ann. Mellicenses M. G. IX. 511 — 26. Continuatio canonicorum S. Rudb. Salisb. M. G. IX. 821 — 27. Urkunde v. 26. Mai 1335 u. 15. Okt. 1337 A. Doppler l. c. X. 164, 165 — 28. A. Doppler, l. c. X. 167 — 29. A. Doppler, l. c. X. 187 — 30. Continuatio Monachorum Sancti Petri M. G. IX. 840 — 31. Continuatio Monach. S. Petri. M. G. IX. 840 — 32. Urkunde v. 14. Sept. 1410 u. v. 26. Juli 1423 A. Doppler, Originalurk. d. Konsist. Arch. Landeskunde XIII. S. 44, S. 88 — 33. Stainhauser, Leben des H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII. Nr. 72 — 34. Mezger, Hist. Salisb. 494 — 35. Stainhauser, Leben d. H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII. Nr. 81 — 36. Petz, Script. rer. Austr. II. 430 — 37. Stainhauser, Leben des H. Wolff Dietrichen, Salzbg. Landeskunde XIII Nr. 86 — 38. Schnerich, Neue Beiträge, Mitth. d. Z. Komm. 1891 S. 45 — 39. Stainhauser, Leben d. H. Wolff Dietrichen. Salzbg. Landeskunde. XIII. Nr. 20. 38, 46 — 40. Das Leben Regierung und Wandel des Hochwürdigsten in Gott Fürsten und Herrn Wolff Dietrichen, gewesten Erzbischoven zu Salzburg Mitth. d. Ges. f. Salzbg. Landeskunde XIII. — 41. Fr. Dückher, Salzburgische Chronica 1666 — 42. Fr. Dückher, Salzburgische Chronica 1666, S. 272 — 43. P. Buberl, d. roman. Wandmalereien im Kloster Nonnberg. Jb. d. Z. K. 1909 — 44. G. Hager, Heimatkunst 1909. S. 388 — 45. J. Stainhauser, Außführliche Beschreibung der so benannten Thuembkhirchen der erzbischöfflichen Hauptstatt Salzburg. Mitth. d. Ges. f. Salzbg. Landeskunde. 1891. S. 363.

LITERATURVERZEICHNIS

Franz Dükher, Salzburgische Chronica 1666. Seite 267.
Josef Mezger, Historia Salisburgensis 1692. Seite 1107.
Hansitz, Germania Sacra II. Seite 659.
Hübner, Beschreibung der hochfürstlichen Haupt- und Residenzstadt Salzburg I. 1793. Seite 204.
A. Pichler, Kurze Geschichte des Domes zu Salzburg 1859.
A. Schallhammer, Beschreibung der erzbischöflichen Domkirche zu Salzburg 1859.
G. Heider, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale in Salzburg. Jahrbuch der Zentralkommission 1857.
J. Graus, Der Dom zu Seckau. Mitteilungen der Zentralkommission 1874.
Die Stiftskirche St. Paul im Lavanttale, Kirchenschmuck 1880. Seite 73.
Wallpach, Kurze Baugeschichte der Kirchen Salzburgs. 1882.
F. V. Zillner, Geschichte der Stadt Salzburg I. 1885.
V. Berger, Der alte Dom zu Salzburg. Mitteilungen der Zentralkommission 1887.
A. Schnerich, Neue Beiträge zur Baugeschichte im Sprengel der Salzburger Metropole. Mitteilungen der Zentralkommission 1890, Seite 128, 177; z. 1891 Seite 43, 109, 169, 211.
A. Schnerich, Polemik gegen Schmitt. Kirchenschmuck 1901. Seite 154 und 1902, Seite 77.
Fr. I. Schmitt, Die erzbischöfliche Metropolitankirche St. Rupertus und Virgilius zu Salzburg in romanischer Zeit. Repertoire für Kunstwissenschaft 1901, Seite 103 und 331.
P. Buberl, Die romanischen Wandmalereien im Kloster Nonnberg. Jahresbericht der Zentralkommission 1909, Seite 25.

DER BAU WOLF DIETRICHS

58. SALZBURG, DOM VON DER FESTUNG

59. SALZBURG, DOMFASSADE

DER BAU WOLF DIETRICHS

BAUGESCHICHTE

Zur selben Zeit, als man den alten Dom zu beseitigen begann, trug sich Wolf Dietrich bereits mit dem Gedanken eines Neubaues. 1601 sandte Ferdinand von Khuen Belasi einen Entwurf des neuen Domes an Herzog Maximilian von Bayern[1]. Bis 1602 berichtet Saitnhauser in ununterbrochenem Verlauf von der Zerstörung des Münsters. Von 1602 bis 1604 schweigt die Chronik über den alten Dom, da sich inzwischen andere Unternehmungen in den Vordergrund drängten. 1603 ließ Wolf Dietrich zahlreiche Häuser zwischen der Juden- und Pfeifergasse niederreißen, darunter den prachtvollen Palast seines Bruders Hannibal: »Anno 1604 (29. Jänner) hat der Erzbischof das Hanibaldhaus . . . neben disen vorerzelten Heusern alle miteinander auf ainen Haufen niderreissen lassen, ursach dass er im Willen gehabt, den neuen Thuemb dahin zu pauen, aber nit geschechen, und ist noch bis zur Auströtung seiner Residenz alles auf dem Hauffen ligen gebliben.«[2]

In diesem plötzlichen Entschluß erkennen wir abermals einen kühnen Einfall des impulsiven Mannes, der nicht in Tat umgesetzt wurde. Im Februar 1604 kam Scamozzi nach Salzburg[3], wo er sich zum Zwecke seiner Vorstudien längere Zeit aufhielt. 1606 und 1607 entstanden die Entwürfe für den Dom, wovon aber nur mehr der Grundriß erhalten ist[4]. Scamozzis Plan blieb am Papier, denn schon Wolf Dietrich wählte zur Ausführung einen kleineren Entwurf.

Es sei nochmals betont: Wolf Dietrich schwebte die Erneuerung der Stadt als Ziel vor Augen, jedoch die Art, wie er seinem Baueifer Ausdruck verlieh, entbehrt eines sicheren Planes. Wenn in den letzten fünf Jahren seiner Regierung mehr vom Bauen als vom Niederreißen die Rede ist, so müssen wir dies der Mäßigung zuschreiben, die sich auch in seinen übrigen Handlungen, sei es auf religiösem oder politischem Gebiet, fühlbar machte.

All das ändert nichts an der Tatsache, daß Wolf Dietrichs Bautätigkeit den Anstoß für die Umgestaltung der Altstadt gab. Sein Eifer zu bauen ist unerhört, eine ungestüme Leidenschaft um der Sache selbst willen. Sein Schaffensdrang ließ die mannigfaltigsten Unternehmungen in rastloser Folge erstehen. Betrachtet man seine Bauten, die heute noch vorhanden sind, so scheint es kaum glaublich, daß sie alle dem Willen ein und desselben Bauherrn entsprangen, so sehr sind sie untereinander verschieden. Es sind Einfälle, mitunter höchst reizvoll, originell und persönlich. Offenbarungen einer sprühenden Künstlerlaune, die aber in ihrer Gesamtheit eines einheitlichen Gedankens entbehren. Neben der einförmigen, massiven Mauer des Marstalles steht die zierliche farbenbunte Schöpfung seiner Grabkapelle und neben dem eleganten Palazzo im Innenraum der Pfarrkirche das kahle Bethaus der Kapuziner. Am ehesten zeigen noch seine Paläste

einen geschlossenen Stil. Wolf Dietrichs Bausinn war mehr auf originelle Ideen als auf Monumentalität gerichtet, ja es haftet ihm gerade dort viel vom Schreinergeist altdeutscher Zierkunst an, wo seine persönliche Einmengung bezeugt ist. Die Reihen von Steinwappen zu beiden Seiten des Portales am Kapitelhaus, die er in eigener Person anordnete, sind kein Zeugnis großer Baugesinnung. Es läßt sich heute nicht mehr feststellen, wieweit die bunte Mannigfaltigkeit seiner Schöpfungen verschiedenen Künstlerhänden oder persönlicher Anregung zuzuschreiben ist.

Neben der Gabrielskapelle ist die schönste Frucht seines Baueifers die Kirche am Dürnberg, ein seltsamer und wundervoller Bau aus rohen Marmorblöcken, der in seinem italienischen Kampanile einen architektonischen Einfall birgt, den man gern mit einer Künstlerlaune seines Bauherrn in Zusammenhang bringen möchte. Innerhalb der Turmwände erheben sich vier mächtige Quaderpfeiler frei im dunklen Raum und ohne Unterbrechung bis zur Höhe des Daches, ein eigenartiges Gebilde reinster Bauphantasie. Trotz der neuen Formen hat diese Kirche viel vom mittelalterlichen Geist bewahrt, gleich den Höfen des bischöflichen Marstalles, die mit ihren Türmen und malerischen Durchblicken in dem Besucher den Eindruck erwecken, als wandelte er im Burghof eines Ritterschlosses.

Die echte Renaissance ist Wolf Dietrich zeitlebens fremd geblieben. Sein Künstlertum schwankte zwischen Mittelalter und Barocke. Deutsches und Welsches, Altes und Neues steht in dem Werk dieses Menschen unvermittelt nebeneinander. Erst sein Nachfolger ist als Fürst und Bauherr ein reiner Barockmensch.

Von den weiteren Daten zur Baugeschichte des neuen Domes seien nur die wichtigsten genannt. 1614 legte Markus Sittikus den Grundstein. Von nun an beginnt unter Santino Solaris Leitung ein planmäßiges, einheitliches Bauen. 1618 war die Kirche bis zum Dach fertig, 1628 der Bau mit Ausnahme der Türme vollendet. Nach einer längeren Unterbrechung während des Dreißigjährigen Krieges setzte Paris Lodron 1652 den Bau fort.

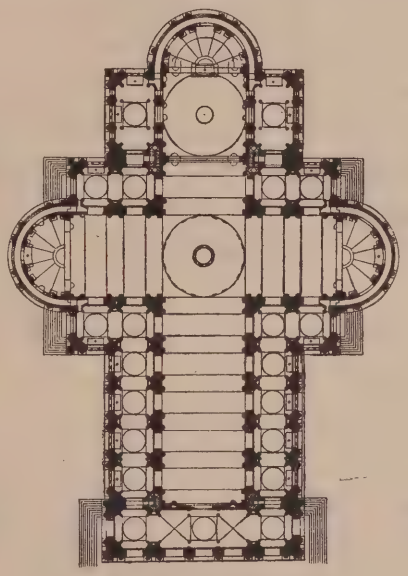
1655 waren die Türme vollendet und von 1658 bis 1668 kamen noch die beiden Dombogen hinzu, die die Fassade mit der Umgebung verbinden und die drei Plätze vollenden, welche dem Bau erst seinen künstlerischen Abschluß geben.

60. SALZBURG, DOM, SÜDSEITE

61. SALZBURG, DOM, SÜDSEITE

SCAMOZZIS ENTWURF (Abb. 62)

Lang- und Querhaus, beide dreischiffig, durchdringen sich in Form des lateinischen Kreuzes, über dessen Vierung sich eine Rundkuppel mit Trommel und Laterne erhebt, während eine zweite, einfachere flache Kuppel die Chorwölbung bildet. Quadratische Kapellen begleiten die Haupträume rings um den Bau, ausgenommen die halbrunden Enden der drei Kreuzarme. Sie bilden die Vorhalle im Westen, im Norden und Süden die Seitenschiffe und die Sakristeien zu beiden Seiten des Chors. Die Hauptschiffe sind mit Tonnen gewölbt, die Nebenräume mit kleinen Flachkuppeln. Gurten von Pfeiler zu Pfeiler gliedern die Wölbungen. Über den Seitenräumen erhebt sich in Form von Beträumen, die sich rings um den Bau ziehen, gleichsam eine Oberkirche, für vornehme Besucher bestimmt. Die Oratorien öffnen sich in großen Fenstern ins Freie und in ebenso großen Arkaden in den Innenraum. Die Kirche ist also innen und außen zweigeschossig zu denken.



62. Grundriß Scamozzis

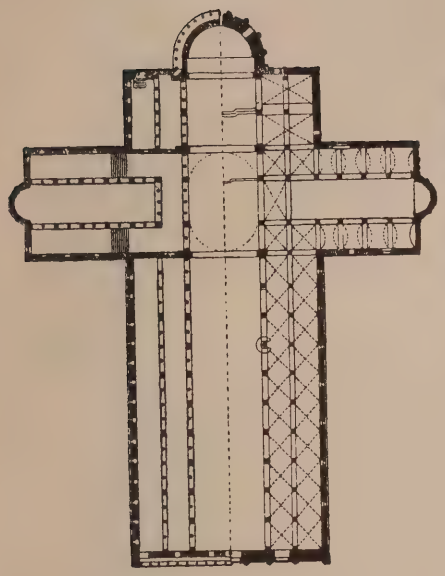
Sieben Portale an der Front und vier neben den seitlichen Kreuzarmen führen in das Innere. In den runden Mauern der Kreuzarme liegt ein Gang verborgen, der die Verbindung zu allen Teilen der Kirche herstellt. Besonders reich ist die Vorhalle geplant; sie bildet einen Teil des Innenraumes und ist in Form eines Umganges mit den Seitenschiffen verbunden. Am Abschluß der Seitenschiffe stehen zwei Fassadentürme, desgleichen scheinen turmartige Erhöhungen in den Ecken zwischen Querhaus und Chor geplant gewesen zu sein. Die beiden Kuppeln ergänzen das bewegte Außenbild. Eine Fülle von architektonischen Zierformen belebt die Wände innen und außen in vollkommener Logik und Harmonie. Der Grundriß zeigt eine eigenartige Vereinigung von älteren Baugedanken mit solchen der Renaissance und Frühbarocke. Die Verwandtschaft mit mittelalterlichen Kirchen ist so offensichtlich, daß man auf den ersten Blick viel eher an einen gotischen Dom denkt als an einen Bau aus der Zeit um 1600. Sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit dem alten Dom von Salzburg läßt sich feststellen, eine Tatsache, die gewiß kein Zufall ist, sondern dem Auftrag des Bauherrn entsprach, den Wünschen der Salzburger Rechnung zu tragen. Der Grundriß setzt sich aus gleichmäßigen Pfeilerreihen zusammen, Haupt- und Seitenschiffe scheiden sich deutlich voneinander, das Vierungsquadrat, ja sogar das System der Jochteilung ist vorhanden, also durchwegs Merkmale mittelalterlicher Bauart. Selbst an romanische Kirchen erinnert der Plan mit seinem versteckten Quadratschema, etwa an St. Maria am Kapitol in Köln (Abb. 68), welche Kirche mit ihren Kleeblattarmen

sowie mit ihrer Jochverteilung auf eine gemeinsame, viel ältere Grundlage zurückgeht. In der Gesamtanlage erinnert der Plan Scamozzis an mittelalterliche Kirchen Italiens. Der Dom von Pisa (Abb. 63. Ende des 11. Jahrhunderts) enthält im wesentlichen bereits dieselbe Form: ein weit ausladendes dreischiffiges Querhaus mit halbrunder Apsis, desgleichen halbrundem Chorabschluß; ferner die quadratischen Joche, die das Haupt- und Querschiff bis zur Apsis begleiten, und endlich die Vierungskuppel. Das Aufteilen in quadratische Felder, die den ganzen Plan umschließen, ergibt ein eigenartiges System mit streng geschlossenem Umriß, der die Form des lateinischen Kreuzes wie ein scharf geprägtes Ornament zum Ausdruck bringt, als italienische Eigenheit in allen Jahrhunderten wiederkehrt und auch von Scamozzi übernommen wird.

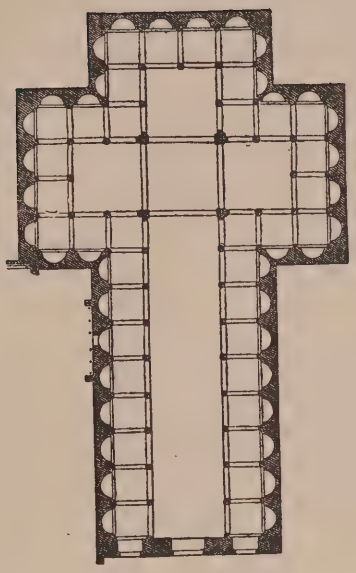
Das System zeigt S. Petronio in Bologna (Abb. 65. Ende des 14. Jahrhunderts) in fanatischer Strenge und Einfachheit ausgebildet. Brunellesco greift das Schema wieder auf und verleiht ihm antike Formen und die Proportionen der Renaissance. Er sieht im Kirchenbau gerade in der geschlossenen Kreuzform mit Vierungskuppel und ringsum laufender Kapellenreihe seine Hauptaufgabe. Was er in S. Lorenzo noch versucht, bringt er in S. Spirito (Abb. 64) zur höchsten Vollkommenheit und Geschlossenheit.

Ähnlich, aber freier, sucht man dieses Idealschema in Venedig und Padua, der Heimat Scamozzis, zu verwirklichen. S. Giustina in Padua (Abb. 66) zeigt, wie die Renaissance in Oberitalien das Problem bewältigt und mit anderen Lösungen verbindet. Im Venezianischen widmet man sich im Anschluß an S. Marco seit jeher mit besonderer Vorliebe dem Zentralbau in allen seinen Abarten. In S. Giustina setzen sich Langhaus und Querschiff, ähnlich dem älteren Vorbild S. Antonio, aus aneinandergereihten Flachkuppeln zusammen. Der Hauptton liegt auf der Kreuzungskuppel, deren Last sich auf Gruppen von je vier Pfeilern verteilt, die ihrerseits durch ein kleines Kuppelgewölbe verbunden sind. Dasselbe Motiv in dreifacher Wiederholung bildet den Innenraum der Kirche S. Salvatore in Venedig (Abb. 67. Erste Hälfte des 16. Jahrhunderts). Man kann behaupten, daß hier eine ideale Lösung des Problems im Sinne einer unendlichen Reihung erreicht ist.

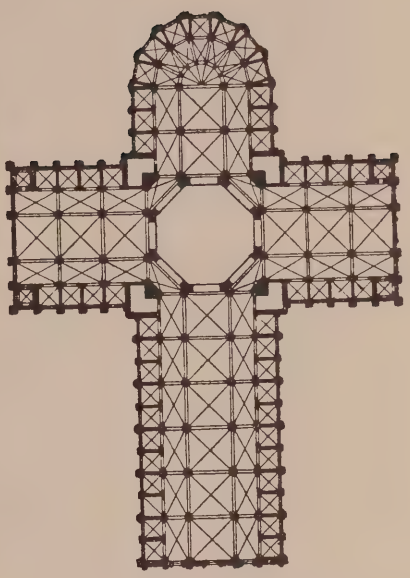
Auch Scamozzi greift auf das alte Motiv zurück, auf die Unterteilung der Kuppelpfeiler aber in seinem Plan herrscht der zentrale Raumgedanke, dem sich die zweite Kuppel in Form und Bedeutung unterordnet; denn eine Aneinanderreihung gleicher zentraler Räume, wie sie noch die Frührenaissance kennt, verträgt die Zeit um 1600 nicht mehr. Was an der Peterskirche nicht gelang, die ideale Vereinigung eines Zentralbaues mit einem Langhaus, wäre hier in vollkommenerem Maße zustande gekommen. Scamozzi hat wahrscheinlich im Hinblick auf die römische Hauptkirche seine Idee so klar herausgearbeitet. Die Frage beschäftigte ja alle Kirchenarchitekten seiner Zeit. Scamozzi rückt das Querschiff so weit zurück, daß die Kuppel beinahe über der Mitte des Langhauses zu stehen kommt, wodurch eine vollkommene Zentralisierung der Haupträume erreicht



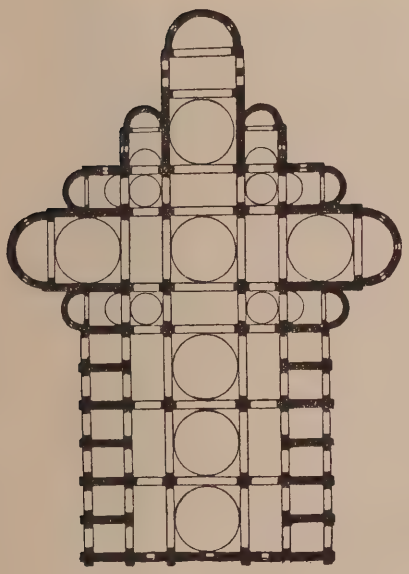
63. Pisa, Dom



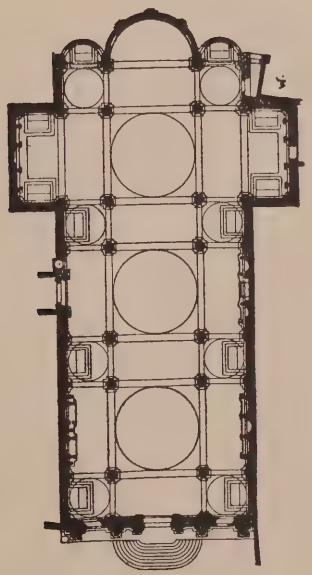
64. Florenz, S. Spirito



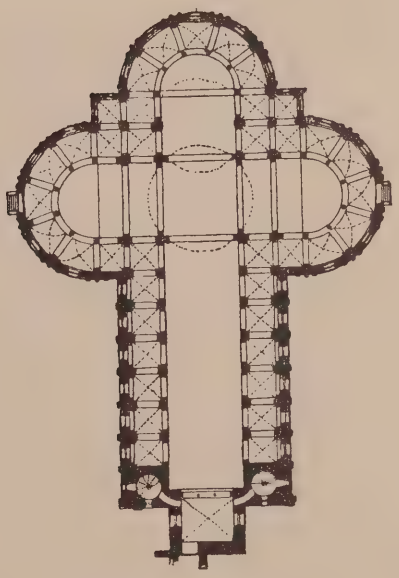
65. Bologna, S. Petronio



66. Padua, Sta. Giustina



67. Venedig, S. Salvatore



68. Köln, S. Maria a. Kapitol

ist, ohne daß der basilikale Charakter der sich kreuzenden Schiffe gestört wird, da die Längsausdehnung gegenüber der Breite der Haupträume vorherrscht. Nach außen gibt gleichfalls die hohe Mittelkuppel den Ton an. Die vier seitlichen Eingänge führen alle der Mitte zu; endlich wird die zentrale Baugruppe durch die vier Treppenanlagen buchstäblich in die Höhe gerückt.

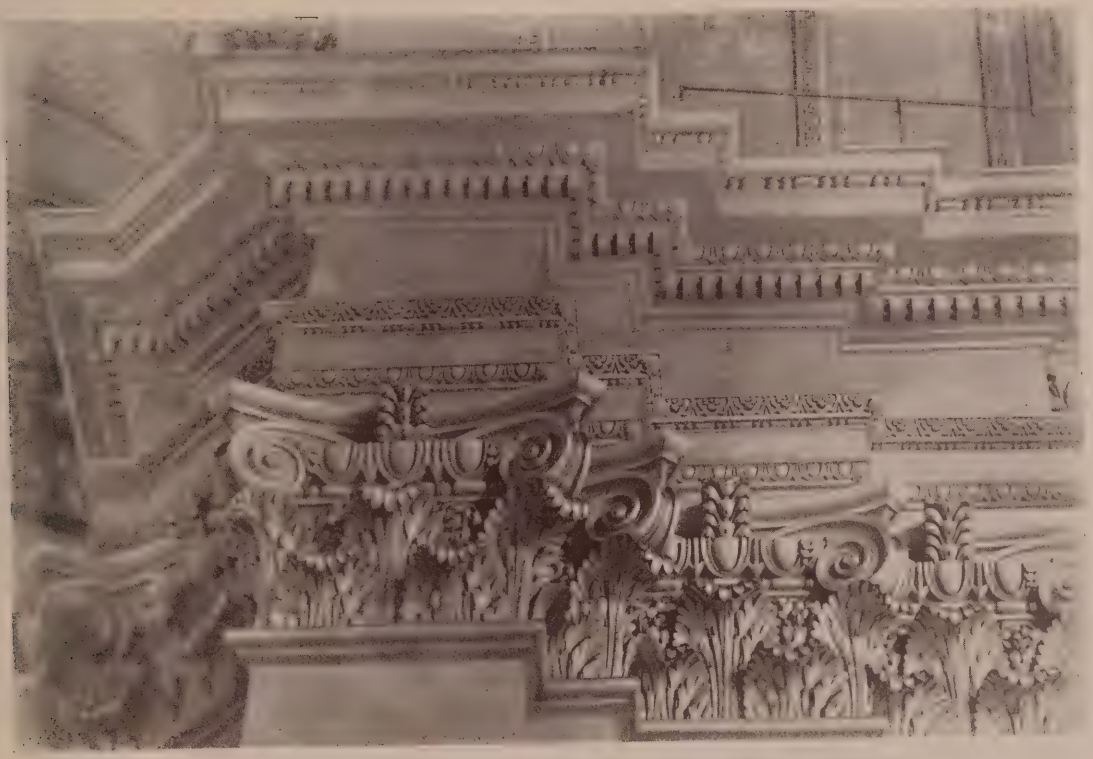
Scamozzi kannte gewiß die Pläne der Peterskirche. Sein Grundriß hat mehr Beziehungen zu den älteren Entwürfen, die man Bramante und dessen Zeitgenossen zuschreibt, als zum Plan Michelangelos, ganz abgesehen davon, daß ja die gleichmäßige Gestaltung der Mittel- und Seitenschiffe noch sehr ans Mittelalter denken läßt. Scamozzi kennt nicht die Verdichtung des Raumes und der Massen, sein Pfeilersystem gleicht vielmehr dem weitverzweigten Netz Bramantes; wie dieser löst er die Träger seiner Kuppel in eine Unzahl von zierlichen Einzelstüzen auf, freilich ohne dessen feingliedrige Kunst zu erreichen.

Auch die Gestalt des einzelnen Pfeilers hat altertümliches Gepräge und erinnert mit ihrer rechteckigen Grundform und den angelehnten Halbsäulen an die Bündelpfeiler der Übergangszeit, ist aber im Wesen durchaus barock, und zwar venezianisches Barock antikisierender Art. Die Säulenordnung — im Gegensatz zum römischen Mauerpilaster — hätte dem Dom Scamozzis sein charakteristisches Gepräge verliehen, innen wie außen hätte ein Relief von Halbsäulen die Wände überzogen und gegliedert.

Daß schließlich auch die barocke Kunst nicht ohne Einwirkung auf unseren Meister blieb, ist natürlich. Wir haben uns das Hauptschiff als große weite Halle mit breitem Tonnengewölbe vorzustellen, der gegenüber die Nebenräume kaum zur Geltung kommen. In der Umgebung der Kuppel lockert sich das feste Gefüge, da gibt es malerische Durchblicke, perspektivische Wirkungen und ein reiches Spiel von Licht und Schatten. Hier bricht sich venezianische Eigenart Bahn. Auch die Verdoppelung architektonischer Zierglieder ist auf die Rechnung der Barocke zu setzen.

Das Äußere war berechnet, von allen Seiten gesehen zu werden. Die gleichmäßige, überaus reiche Gliederung ringsum hätte kein italienischer Bau seiner Zeit, ausgenommen die Peterskirche, mit der Scamozzi auch hierin wetteifern wollte, aufweisen können. Größe, Harmonie aller Teile, Geschlossenheit bei allem mannigfachen Reichtum wären die Vorzüge des Baues gewesen, eines Kunstwerkes, dessen Entstehung die genaue Kenntnis der gesamten Architektur seiner Zeit voraussetzt.

Der Dom Scamozzis stellt in seiner Vereinigung von Mittelalter, Renaissance und Barock ein seltsames Werk dar, das man als Sonderart eines großen Künstlers und als beabsichtigte Wiederbelebung alter Baugedanken bezeichnen muß.



69. SALZBURG, DOMFASSADE (AUSSCHNITT)
70. SALZBURG, DOM, GEBÄLK DES KUPPELPFEILERS

71. SALZBURG, DOM, INNERES

72. SALZBURG, DOM, KUPPELANSATZ

DER DOM SOLARIS

Platzgestaltung (Abb. 58, 73)

Soll der Dom als Kunstwerk im ganzen erfaßt werden, so muß man sich zuerst fragen, in welchem Verhältnis er zu seiner Umgebung steht. Man schreibt und wiederholt es immer wieder, vor Wolf Dietrich hätten die Plätze rund um den Dom nicht bestanden, erst dieser habe sie geschaffen.

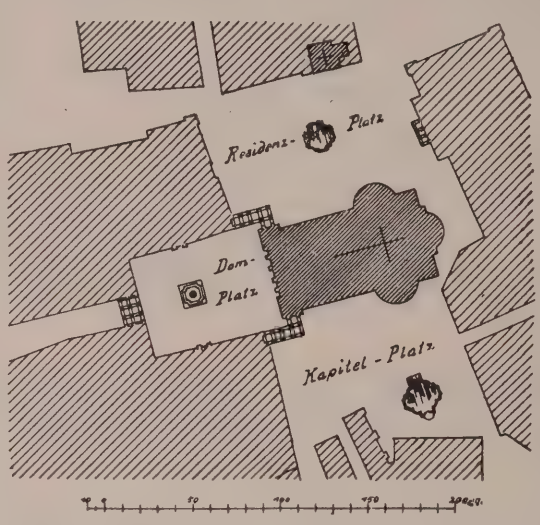
Die Zeichnung von 1553 belehrt uns aber eines anderen (Abb. 6). Danach lag im Norden und Osten der Friedhof, der einen Großteil des heutigen Residenzplatzes einnahm. Nördlich von der Mauer bildete die Grenze eine Häuserzeile, die heute genau so steht wie damals. Im Süden schlossen sich zwei Hofanlagen unmittelbar an die Kirche, der Kreuzgang und die Propstei, und der Fassade im Westen war wiederum ein großer Hof vorgebaut, der ungefähr dem heutigen Domplatz entsprach, die alte Residenz. Mag man auch dem entgegen halten, daß die Zeichnung Straßen und Plätze viel zu weit ausdehnt und die Häuser zu niedrig darstellt, die Tatsache läßt sich nicht leugnen, daß alle drei Plätze im Keim bereits vorhanden waren. Der Holzschnitt von 1565 (Abb. 7) gewährt uns keinen Einblick, da die perspektivische Seitenansicht alle freien Räume verdeckt.

In anderen Städten Deutschlands traten die Bürgerhäuser dicht an die Mauer des Münsters, das sich stets aus einem Gewirr von Dächern emporhob. Nicht so in Salzburg, wo von Anfang an der Dom frei stand. Diese für eine nordische Stadt ungewöhnliche Erscheinung läßt sich vielleicht aus der Entwicklung Salzburgs erklären, das in seinem Ursprung sich in wenige geistliche Bezirke oder Höfe teilte. Der Domhof erhielt, wie jeder Bezirk, seine Abgrenzung durch Mauern, durch die er sich von der Bürgerstadt abschloß. Innerhalb der geistlichen Bezirke gab es keine bürgerlichen Ansiedelungen, weshalb sich die wenigen zugehörigen Baulichkeiten behaglich ausbreiten konnten. Seit der Gründung Virgils bestand der Gegensatz zwischen der Enge der Bürgerstadt und der Weiträumigkeit rings um den Dom, denn die alte Ansicht zeigt auf den ersten Blick, daß weit im Umkreis nur zugehörige Gebäude oder leere Plätze vorhanden waren. Der konservative Sinn trat dem kühnen Neuerer entgegen und lenkte alles wieder in alte Bahnen. Es war eine leichtere Arbeit, die Plätze freizumachen, als den Dom zu beseitigen. Das Verdienst Wolf Dietrichs und seines Nachfolgers bestand vor allem darin, die Plätze symmetrisch zu gestalten und sie in engen Zusammenhang mit der Kirche zu bringen.

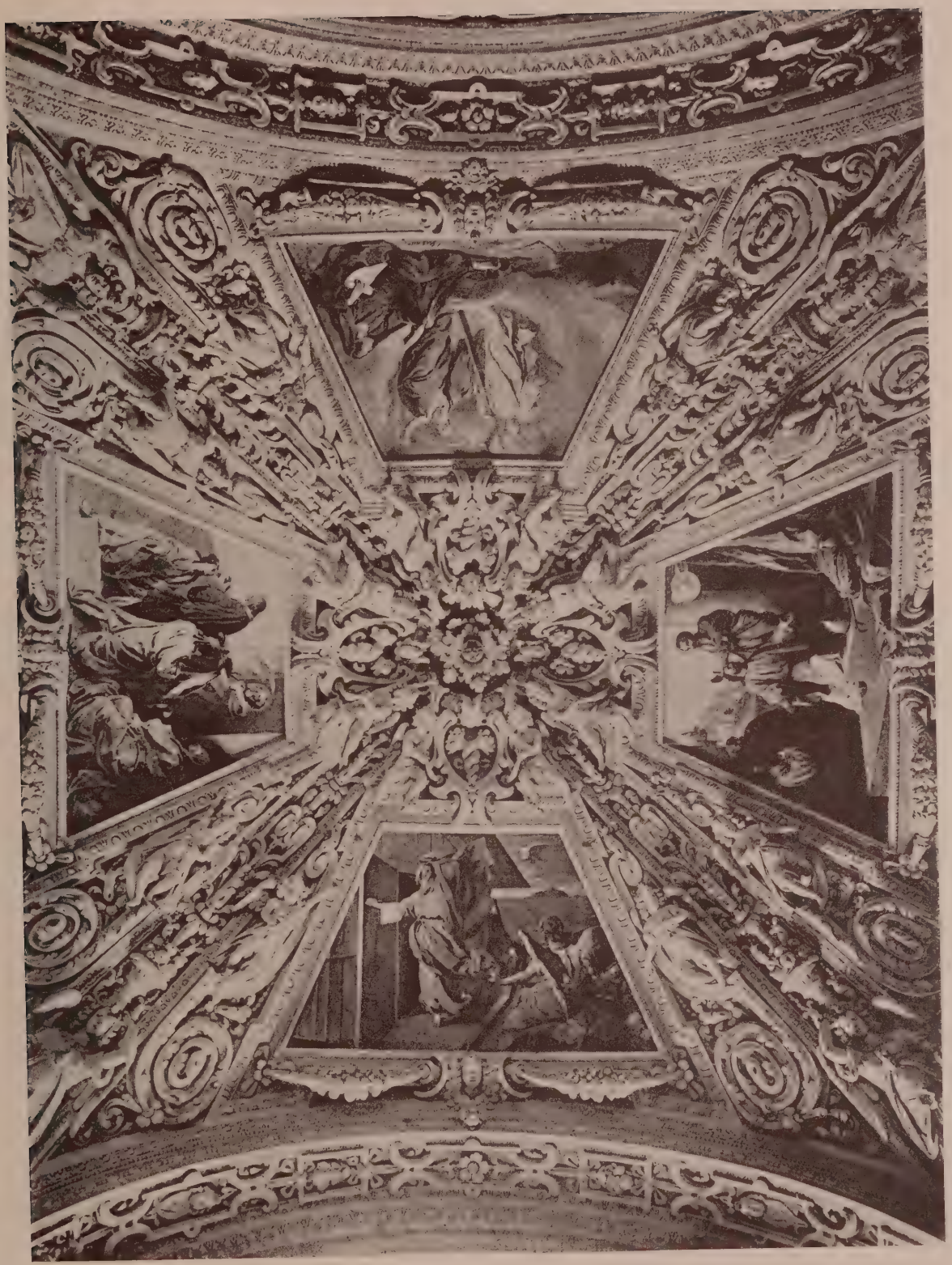
Im Mittelalter konnte von einer beabsichtigten Ordnung oder gar Symmetrie der Plätze nicht die Rede sein, erst die Renaissance in Italien schuf Pläne, wonach eine ganze Stadt in symmetrisch geschlossener Form erbaut werden sollte. Auch Scamozzi beschäftigte sich mit dem Problem und schuf den Plan einer Idealstadt, die in Form eines

regelmäßigen Vieleckes um einen Mittelpunkt angelegt sein sollte. Seine Stadt sollte fünf Plätze haben, einen mittleren großen, an dessen Rand der Dom und die wichtigsten öffentlichen Gebäude stehen sollten und vier kleinere in den Hauptachsen, symmetrisch zur Mitte gelegen. In der Symmetrie und Geradlinigkeit lag das Um und Auf dieser Ordnung.

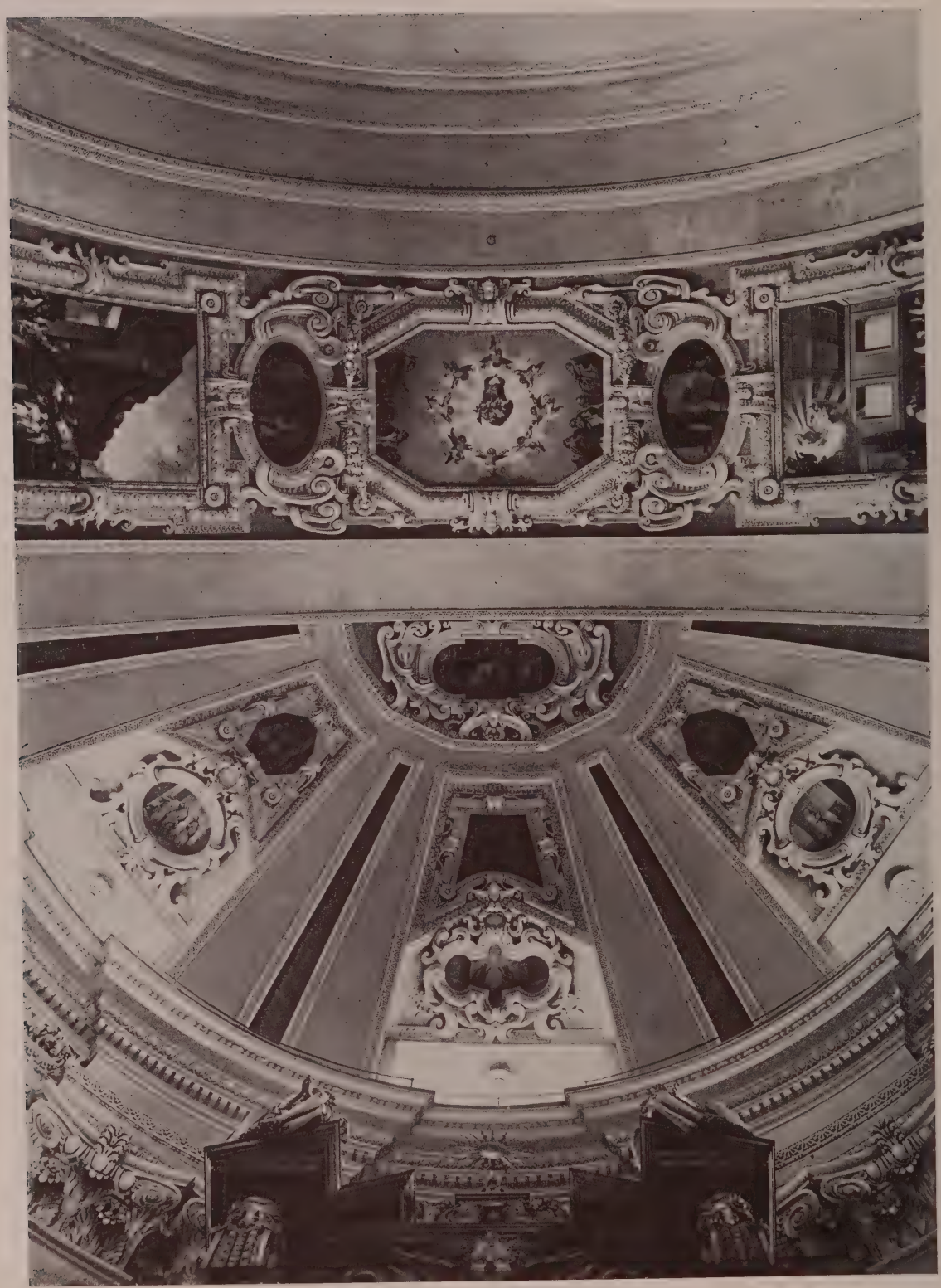
Wir können mit Sicherheit annehmen, daß Scamozzi während seiner Anwesenheit in Salzburg auf die Platzbildung Einfluß nahm, doch ist seine Einwirkung nicht so zu verstehen, als wollte er aus dem engbegrenzten Domviertel eine Idealstadt mit fünf Plätzen bilden. In Wirklichkeit entstand etwas ganz anderes, als Scamozzi in seiner Theorie verkündete. Der Künstler brachte einfach die altüberlieferte Anlage in ein symmetrisches System, oder im Sinne der Theorie gesprochen: von allen fünf Plätzen greift Scamozzi den Hauptplatz heraus, stellt mitten hinein den Dom und ringsherum die übrigen Gebäude. So sind aus dem einen Hauptplatz drei kleinere geworden, die das wichtigste Bauwerk umschließen. Der Dom steht frei inmitten der drei großen Plätze, die zugleich mit ihm entworfen, aber erst allmählich ausgebaut wurden; zwei größere, rechteckige liegen zu beiden Seiten und ein kleinerer, fast quadratischer, der allein den Namen eines architektonischen Platzes im Sinne der italienischen Kunst verdient, vor der Fassade. Ihn umschließen an den drei übrigen Seiten glatte Palastwände. Die Verbindung zwischen der Kirchenwand und den benachbarten Flügeln stellen die Dombogen her, die eine ähnliche optische Täuschung bezwecken wie die Kolonnaden der Peterskirche in Rom. Dadurch, daß sie so niedrig liegen, lassen sie die Fassade um so höher erscheinen. Einen dritten Zugang vermittelt ein dreiteiliger Durchgang gegenüber der Schauwand. Der Domplatz liegt völlig abgeschlossen da, keine Straße gewährt Einblick. Bloß innerhalb der vier Wände zeigt sich die Marmorfassade in ihrer vollen Ausdehnung. Es ist ein stiller Platz, eine seltsame Mischung von architektonischer Würde und romantischer Verträumtheit. Die seitlichen Plätze sind freier gestaltet. Ihre Schönheit liegt in malerischen Ansichten und Fernblicken, in Verbindung mit der grünen Natur. Ihre Umgrenzungen entbehren des festen Gefüges, ihre Umrisse sind aufgelöst. Im Süden gibt die Festung mit ihrem bewaldeten Abhang das Gepräge, im Norden der Residenzpalast und der Neubau mit dem Glockenturm, abgesehen vom Dom selbst, vor dessen machtvoller Erscheinung alles übrige zurücktritt.



73. Lageplan des Doms zu Salzburg



74. SALZBURG, DOM, DECKE IM SEITENSCHIFF

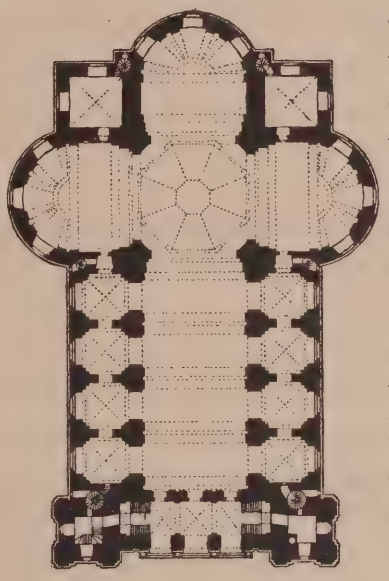


75. SALZBURG, DOM, DECKE DES SÜDLICHEN QUERARMS

Grundriß (Abb. 76)

Die Schöpfung Scamozzis, die in veränderter Form im Werk Solaris fortlebt, erfuhr eine Vereinfachung und Umgestaltung im Sinne der fortgeschrittenen italienischen Barockkunst. Der ausgeführte Dom, der bedeutend kleiner ist als der ursprünglich geplante, mißt 99 *m* in der Länge (gegenüber 139 *m*) und 45 *m* in der größten Breite (gegenüber 98 *m*), und sein Flächenmaß beträgt 4500 m^2 (gegenüber 7000 m^2).

Die Übereinstimmung beider Grundrisse ist auf den ersten Blick zu erkennen, und doch ist etwas ganz anderes daraus geworden. An die Stelle der fortlaufenden Seitenschiffe sind abgeschlossene Kapellenräume getreten, die dem Grundriß seinen mittelalterlichen Charakter nehmen. Die Umbildung vollzog sich im Geiste Michelangelos, der zwei Generationen früher mit den Plänen seiner Vorgänger dieselben Änderungen vorgenommen hatte. Solari verminderte die Anzahl der Pfeiler, zog die zierlichen Stützen zu dichteren Massen zusammen und nahm ihnen die selbständige Bedeutung, indem er ihre Form dem Mauercharakter anpaßte. So wurde aus dem vielgliedrigen Pfeilersystem ein schwerer, massiver Mauerbau, der nach außen hin um so altertümlicher wirkt, je stärker die einfache Quadermauer zutage tritt, die jedoch in ihrem Wesen durchaus barock gestaltet ist.



76. Grundriß Solaris

Hand in Hand ging eine vollkommene Vereinheitlichung des Raumes. Lang- und Querhaus wurden stark verkürzt, und die Seitenschiffe des Querhauses fielen weg, wodurch sich die halbrunden Räume der Kreuzarme eng an den Kuppelraum anschlossen, mit dem sie beinahe eins geworden sind. Auch das Langhaus ist ein völlig einheitlicher Raum, dem die seitlichen Kapellen nichts von seiner Geschlossenheit nehmen. Ebenso bildet die Vorhalle, die Scamozzi zu einem Teil des Kircheninneren machte, einen abgeschlossenen Raum. Die Zentralisierung im Sinne der Renaissance, die Scamozzi in vollkommener Weise erreichte, ist aufgegeben zugunsten einer barocken Raumgruppierung; eine Zweiteilung tritt an die Stelle der Kreuzung, so zwar, daß sich die Räume nicht mehr durchdringen, sondern ineinander überfließen. Abermals ist auf die überraschende Ähnlichkeit mit Kölner Kirchen hinzuweisen, und zwar sind es die späteren Abarten der Kapitolskirche, die in ähnlichem Sinne umgebildet wurden wie unser Dom, eine Ähnlichkeit, die auch dem Äußeren mit seinen Kleeblattarmen altertümliches Aussehen verleiht.

So ist aus dem an Durchblicken reichen, malerischen Säulenbau des venezianischen Meisters ein römischer Mauerbau geworden. Der Säulencharakter ist innen und außen

spurlos verwischt. Die Türme sind aus der Achse der Seitenkapellen hinausgerückt, in der Absicht, eine breitere Fassade zu gewinnen, die, unabhängig vom Baukörper, ein Kunstwerk für sich werden sollte. Scamozzi, dessen Stolz die Vorhalle in ihrer strengen Abhängigkeit vom Innenraum war, hätte an dieser Verzerrung seines Grundrisses keine Freude gehabt. Temanza bemerkt ausdrücklich, daß die Fassade des ausgeführten Domes im wesentlichen mit dem Entwurf Scamozzis übereinstimmte. Vielleicht finden wir darin eine Erklärung für die Disharmonie im Grundriß. Wahrscheinlich sollte Solari die Fassade seines Vorgängers wegen ihrer Schönheit auf den veränderten Grundriß übertragen, wodurch der Zwiespalt entstand, der allerdings nur im Grundriß sichtbar wird. Auch die stilistische Verschiedenheit der Fassade und des Rückbaues — Renaissance gegenüber Barock — bestätigt die Vermutung, daß wir in der Giebelwand einen Überrest des ersten Entwurfes in ziemlich reiner Form erhalten haben.

Innenraum (Abb. 70, 71, 72)

Der erste Eindruck, den man beim Betreten der Kirche empfängt, läßt vergessen, daß man sich in einer deutschen Stadt befindet. Hier offenbart sich italienische Kunstart reiner als außen, freilich mehr in architektonischen Formen als durch den Raum selbst. Der Eindruck, den der gewaltige Innenraum ausübt, drängt die Betrachtung des baulichen Gerüstes in den Hintergrund. Man steht zunächst in einer breiten, tonnengewölbten Halle, die von dämmerigem Licht mäßig erleuchtet ist. Am entgegengesetzten Ende erscheint, wie in weite Ferne gerückt, der hellerleuchtete Chor. Das Raumbild ändert sich mit jedem Schritt. Am stärksten ist die Wirkung unter der Kuppel, wo die Weite des Raumes ungeheuer ist; auch überblickt man von hier aus alle Teile der Kirche. Eine unbeschreibliche Helligkeit erfüllt diesen Raum. Aus einer Unzahl von kleinen, gleichmäßig verteilten Fenstern — 43 an der Zahl — strömt das Licht in Fluten herein. Die Fülle des Lichtes, das durch kleine Fenster mit dicken Mauern, in viele Strahlen zerteilt, in das Innere gelangt, verleiht dem Raum eine Stimmung, die man in keiner Kirche Italiens findet. Darin liegt nordisches Raumempfinden, trotzdem Wände und Decke nach den Regeln italienischer Kunst gebaut sind.

Der Wandaufbau ist einheitlich durchgeführt in Form einer Ordnung von Pilastern, welche paarweise die Wände gliedern und sich über dem breiten Gebälk als Gewölbegurten von Pfeiler zu Pfeiler spannen. In den zurücktretenden Zwischenfeldern liegen die Arkaden, Balkone und Fenster und im Gewölbe Fresken in reicher Stuckumrahmung. Der plastische Schmuck ist auf die Füllungen verteilt und vom architektonischen Gerüst deutlich gesondert. Trotzdem empfängt man den Eindruck einer gleichmäßig dekorativen Wandverkleidung, in die die aufbauenden Teile ebenso mit einbezogen erscheinen wie die

Stuckornamente und Bilder. Für das Auge überwiegt der dekorative Charakter, der auch den architektonischen Ziergliedern anhaftet. Der plastisch malerische Schmuck steigert sich nach oben und erreicht seinen Höhepunkt in der Kuppel und in den Decken der Seitenkapellen (Abb. 74, 75).

Äußeres (Abb. 58 bis 61, 69)

Die stark betonte Zweiteilung in Baukörper und Schauwand ist bewußt künstlerische Absicht, weshalb auch die Plätze so geschaffen sind, daß man gezwungen ist, beide Teile besonders zu betrachten. Der rückwärtige Teil ist ein langgestreckter Quaderbau ohne jede Gliederung, mit nackten Wänden. Das belebende Element bilden die kleinen Fenster, die in gleichmäßigen Reihen übereinander die massive Mauer durchbrechen. Das altertümliche Gepräge dieses Teiles ist auffallend, man könnte glauben, eine Kirche aus dem frühen Mittelalter vor sich zu haben. Es war eben der alte Dom erst vor wenigen Jahren abgetragen worden und daher noch in frischer Erinnerung.. Die Ähnlichkeit mit dem früheren Bau ist gewiß gewollt, und schließlich läßt sich ein Jahrhundert der Kunstentwicklung nicht gewaltsam überspringen.

Der Gegensatz des Rückbaues zur Marmorfassade entspricht der italienischen Baugepflogenheit. Die römischen Barockarchitekten schufen ihre Kirchen bloß im Hinblick auf die Fassade und Kuppel, Seiten- und Rückwände, zumeist in engen Gassen versteckt oder verbaut, vernachlässigten sie grundsätzlich. Diesem Herkommen folgte in gewisser Hinsicht auch Solari, indem er die Fassade als Prunkwand mit reichem Schmuck und kostbarem Material gestaltete, während die Rückwände ohne jede Verzierung blieben. Doch gilt dies nur in beschränktem Maße, soweit es eben das Fehlen des plastischen Schmuckes betrifft. Hier mußte die Harmonie der Massen und vor allem der herrliche Baustein in seiner monumentalen Einfachheit wirken. Auch praktische Gründe waren für die gegensätzliche Gestaltung maßgebend. Man mußte mit dem kostbaren Marmor haushalten, während der Ortsstein in unbeschränkter Menge vor der Türe lag. Auch sah man den rohen Stein an zahlreichen Denkmälern der Stadt, vor allem am alten Dom, vorbildlich verwendet. So machte man aus Gründen der Notwendigkeit einen künstlerischen Gedanken in Form des Gegensatzes.

Daß der Künstler auch den rückwärtigen Teil vollwertig beachtet wissen wollte, geht daraus hervor, daß er in weitem Umkreise alles wegräumte, was den Anblick hindern konnte. Von nah und fern sollte man den Quaderbau bewundern. In dieser Vereinzelung inmitten großer Plätze ist der Salzburger Dom geradezu ein Unikum in der Kunstgeschichte jener Zeit, durchaus unitalienisch, nur auf nordischem Boden möglich und hier durch eine uralte Überlieferung vorbereitet.

Fassade (Abb. 59, 69)

In dem helleuchtenden Marmor des Untersberges fand man den geeigneten Baustoff, die Fassade mit einer Fülle von plastischem Schmuck zu verkleiden. Die Wand baut sich in zwei Geschossen zwischen den Türmen auf, die ein wenig vortreten und mit ihrer Vorderfläche die Ebene begrenzen. Die beiden oberen Turmgeschosse ragen ins Freie und schließen den Giebel der Mittelwand ein. So hebt sich die ganze Fassade als ebene Wand in bestimmten Umrissen vom Himmel ab. Sie bildet im eigentlichen Sinne des Wortes die Schauseite, ein Prunkstück für sich, das durch seinen Reichtum Eindruck machen soll. Über die ganze Wand zieht sich ein Relief von Pilastern, von denen jedes Geschoß seine eigene Ordnung besitzt. Die beiden Geschosse mit ihren schweren Gesimsen geben die Richtung an; die Breitenausdehnung unterdrückt den Höhendrang, so wie der Eindruck des Lastens stärker ist als der des Wachsens. Das architektonische Leben spielt sich in Schichten auf der Oberfläche ab, so daß man in größerer Entfernung den Eindruck eines zarten Reliefs hat. Erst in unmittelbarer Nähe bemerkt man die Wucht, mit der die erhabenen Teile vorspringen.

Vom üblichen Typus, den die römischen Barockfassaden des 17. Jahrhunderts zeigen, unterscheidet sich diese Wand sehr weit. Die seitlichen Türme verleihen ihr nordisches Wesen, auch fehlt ihr die in Italien übliche Betonung der Mitte. Ihr Stilcharakter nähert sich mehr der Renaissance als dem Barock. Die Marmorverkleidung wirkt anders als die in Italien herkömmliche Wandverkleidung, massiv ungeschlacht und groß wie eine feste Mauer. An wuchtiger Erscheinung übertrifft sie die meisten italienischen Vorbilder. Dagegen ist ihr logischer Zusammenhang mit dem Rückbau gering, wovon bereits die Rede war. Die Turmwände liegen weit ab von den Kapellenreihen, zu denen sie gehörten. Nur das erste Geschoß hat Beziehung zum Innenraum. Hier allein fallen innere und äußere Einteilung zusammen. Das Tonnengewölbe selbst verbirgt sich hinter dem zweiten Geschoß, und die Giebelwand ragt bereits als Scheinmauer über das Dach hinaus.

Der Dom zu Salzburg machte Schule. Es gibt fast keine größere Stadt in Süddeutschland, die nicht eine Kirche dieser Art erhielt, sei es, daß man sich bloß anregen ließ oder daß man das Vorbild direkt nachahmte. Am stärksten ist naturgemäß die Nachwirkung in Salzburg selbst, wo in allen Kirchen des 17. und 18. Jahrhunderts, versteckt oder offen, der Einfluß dieses machtvollen Bauwerkes zutage tritt.

Auch das größte Genie barocker Kirchenbaukunst im Süden von Deutschland, Fischer von Erlach, bildete sich an den Formen des Domes. Jedem Kenner fällt der kolossale Unterschied zwischen der Dreifaltigkeitskirche und der Kollegienkirche auf: dort ein zierliches Kirchlein des jungen Fischer, der eben aus Italien kam; hier ein Kunstwerk ganz anderer Art, unvergleichlich monumentaler und großartiger in den Proportionen, wie eine plötzliche Offenbarung, die der Künstler angesichts des Domes empfing.

LITERATURVERZEICHNIS

Fr. Martin, Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs. Landeskunde 1911.
Österreichische Kunsttopographie. IX. 1912 von H. Tietze, mit archivarischen Beiträgen von Fr. Martin, Seite 1 ff.
A. Eckardt, Die Baukunst in Salzburg während des 17. Jahrhunderts. Straßburg 1910.
A. R. v. Steinhauser, Über Kirchen und Kirchenbau in Salzburg. Landeskunde 24.

Quellenangaben:

1. Fr. Martin, Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs. Landeskunde 1911, Seite 33.
2. Steinhauser, Leben und Wandel. Landeskunde 13, 135. Anmerkung 4.
3. Fr. Martin, Beiträge zur Geschichte Wolf Dietrichs. Landeskunde 1911, Seite 35.
4. H. Folnesics, Neugefundene Architekturzeichnungen und Risse zu Salzburger Bauten, Jahrbuch des Kunsthistorischen Institutes, IX. Beiblatt, Spalte 19.

Der erste Teil dieses Buches:
»Der Dom zu Salzburg im Mittelalter«, wurde zum
ersten Male in der Zeitschrift »Belvedere«
veröffentlicht

GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01711 3719